DIE ÄSTHETISCHE DEUTUNG UND DAS PROBLEM DER EINHEIT DER GÖTTLICHEN KOMÖDIE IN DER NEUEREN LITERATURGESCHICHTE

DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOL.-HISTOR. ABTEILUNG DER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER UNIVERSITÄT BASEL VORGELEGT

VON

WILLY VETTERLI
AUS BASEL

STRASSBURG
UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI HEITZ & CO.
1935

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren

Prof. Dr. A. JANNER und Prof. Dr. M. RAYMOND.

Basel, den 12. Dezember 1934.

Prof. Dr. H. LÜDEKE,
Dekan.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Diese Arbeit erscheint zugleich als Band 3 der „Sammlung Heitz“ (Akademische Abhandlungen zur Kulturgeschichte, X. Reihe) im Verlag von Heitz & Co., Strassburg - Leipzig - Zürich.

INHALTSVERZEICHNIS.

	Seite
Einleitung	1
Francesco de Sanctis	4
Karl Vossler	59
Benedetto Croce	91
Polemiken und neue Wertungen	109
Literaturverzeichnis	135

EINLEITUNG.

Dass die Göttliche Komödie nicht so sehr ein Werk des Dichters als des Philosophen und Scholastikers sei, war die comunis opinio, wie sie von den Zeiten Dantes bis zum Anbruch der Romantik vorherrschend war. Erst G. B. Vico, der in seiner Scienza Nuova die Poesie als Form des Geistes bei den jungen Vôlkern entdeckt hatte, pries Dante als den Dichter der barbarie ritornata des Mittelalters. Zugleich mit dieser Setzung der ästhetischen Wertung stellte sich das Problem der Scheidung des Werkes in die Poesie und die Philosophie und Gelehrsamkeit. Es musste alle Philosophie, alles Wissen im Dichtwerk als Negatives erscheinen, das der Lauterkeit und Primitivität des dichterischen Wesens Abbruch tat und so hat schon Vico den Satz ausgesprochen, dass wenn Dante keine Kenntnis der scholastischen Wissenschaft und des Lateins gehabt hätte, er ein grösserer Dichter gewesen wäre. Wo die Romantiker Dante nicht als Dichter seiner Zeit, also hauptsächlich unter dem Gesichtspunkt der Geschichte interpretierten, mussten sie immer wieder auf den Kontrast zwischen Poesie und dem ausserästhetischen Element gestossen werden, wie Bouterweck, der alles, was in der Göttlichen Komödie System war, als mit dem Kunstgefühl unvereinbar betrachtete, also als geschmacklos ablehnte [1]). Bei De Sanctis zeigte sich dieser Kontrast wieder

[1]) F. Bouterweck, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts, Göttingen, 1801, vol. I, SS. 76-120.

als Gegensatz zwischen Dante als Philosoph und Dante als Dichter, ein Gegensatz, der gerade durch sein unvergleichliches Gefühl für die Konkretheit der Dichtung bis ins Äusserste verschärft werden musste. Und doch fühlte De Sanctis die Einheit, die im ganzen Werke vorhanden ist, das Wirken und Weben eines grossen Geistes, der trotz aller Gegensätze sich bemerkbar machte. Je schärfer die ästhetische Analyse die Eigenart der Poesie ergriff, je plastischer der Gegensatz zwischen Dichter und Philosoph herausgearbeitet wurde, desto dringlicher wurde die Lösung des Einheitsproblems der Göttlichen Komödie. Die alten Interpreten, die die Göttliche Komödie nach ausserästhetischen Gesichtspunkten beurteilten, hatten an der Einheit des gedanklichen Aufbaus ihre Genüge gefunden. Die neue Wertung musste diese Einheit des Gedankens und der Idee verwerfen, da sich die Poesie nicht aus der Idee herleiten liess, sondern aus ihren eigenen Prinzipien erklärt werden musste. So führte die ästhetische Wertung dazu, an Stelle der alten Einheit eine neue zu suchen, ja sie konnte gegen alle Einseitigkeiten erst dann geschützt sein, wenn das Problem der Einheit gelöst war. De Sanctis behielt die alte Einheit der Idee bei, mit der Folge, dass sie von den ästhetischen Analysen fortwährend negiert wurde, und dass die ästhetische Analyse selbst durch die begrifflichen Elemente verdunkelt wurde. Es entspann sich ein Kampf zwischen dem neuen Element und den Resten einer ältern begrifflichen Kritik. Ein Ausweg aus den Schwierigkeiten fand sich erst, wenn man diese Reste endgültig auflöste und sich klar wurde, aus welcher Quelle das Werk des Philosophen floss. Croce entdeckte, dass Dichter und Philosoph ihre Einheit im Danteschen Dichtergeiste haben, der die zwei Formen hervortreibt und ineinandersetzt, sodass sich Dichter und Philosoph bald trennen, bald wieder einen. Die neue Einheit ist nicht wie die alte eine unbewegliche, ein für allemal festgelegte Einheit der Idee, sondern eine stets werdende, die immer wieder neu errungen werden muss; sie ist nur darum Einheit, weil in ihr immer wieder zwei gegensätzliche Inter-

essen des Dichters und des Philosophen ausgeglichen werden. Sie ist zugleich Einheit und Unterscheidung; sie ermöglicht erst die ästhetische Kritik, die ja nichts anderes will, als die ästhetische Realität klar erfassen und den anderen Elementen gegenüber abgrenzen, die aber andererseits den Dichter und Philosophen auch nur aus der Einheit des Geistes verstehen kann. So zeigt es sich, dass jede ästhetische Deutung nicht ohne die fortwährende Betonung der Einheit auskommen kann, ja dass jede ästhetische Deutung, trotzdem sie eine Unterscheidung in Dichterisches und Philosophisches etc. bringt, die Einheit immer erweisen muss. Das Werden dieser Einheit ist nichts anderes als das Werden der Poesie selbst, die nur entsteht, weil sie sich als solche gegenüber der ästhetisch indifferenten Ideenwelt Dantes behauptet und doch wieder inhaltslos wäre, wenn sie nicht das Wollen und Wissen Dantes in sich trüge. Die Einheit ist deshalb sowohl Voraussetzung der ästhetischen Deutung als auch ihr Resultat; die ästhetische Deutung ist immer auch Setzen der Einheit.

Damit ist uns klar geworden, wie ästhetische Deutung und Einheitsproblem der Göttlichen Komödie zusammenhängen und wie eine Unsicherheit der Deutung eine Unklarheit der Einheit ist. Wir werden, wenn wir nun die Kritik der drei Danteinterpreten, De Sanctis, Vosslers und Croce's untersuchen, stets beide Faktoren im Auge behalten; das eine wird Bestätigung des Anderen sein.

FRANCESCO DE SANCTIS.

Francesco De Sanctis hat sich während fast dreissig Jahren mit der Göttlichen Komödie beschäftigt. Schon 1842/43 hielt er in seiner Schule in Neapel Lektionen über die Göttliche Komödie[1]), in denen er den Stoff, der seinen spätern Arbeiten zu Grunde liegt, im Grossen und Ganzen schon bewältigt hat. Im Exil in Turin hielt er im Winter 1854/55 zwei Vortragsreihen über die Göttliche Komödie, die er im Jahre 1855 veröffentlichen wollte. Die Verhandlungen mit dem Herausgeber Barbèra scheiterten, sodass nur der Vortrag über Pier delle Vigne im Spettatore erschien (später in den Saggi Critici). Im Jahre 1857 veröffentlichte De Sanctis — vielleicht auch als Auszüge aus seinen Turiner Vorträgen — die Arbeiten: «L'Argomento della Divina Commedia» und «Il carattere die Dante» im Cimento (später in den Saggi Critici). Um diese Zeit trug sich De Sanctis mit dem Gedanken, diese Arbeiten zu einem Buch zusammenzustellen, das aber nicht zu stande kam. In diese Zeit (1854) gehört auch die «Esposizione critica della Divina Commedia», eine Arbeit, die die allgemeinen Linien der Komödie darlegt[2]). Im Jahre 1868 kam De Sanctis nochmals auf sein Vorhaben zurück, seine Studien in Buchform herauszugeben; es erschien sogar eine Anzeige des Verlegers Morano eines Werkes in drei

---

[1]) Auszüge daraus gab B. Croce in der Critica, XIV, pp. 111-116, jetzt in: Teoria e storia della Letteratura, vol. I, pp. 214-21, Laterza, 1926.

[2]) A cura di G. Laurini, Napoli, Morano, 1921.

Bänden mit dem Titel: Studi critici sulla Divina Commedia. Aber er wurde wieder davon abgehalten und es erschienen die drei Essais: «Francesca da Rimini», «Il Farinata», «L'Ugolino» in der Nuova Antologia (später in den Nuovi Saggi Crtici). Den Rest konzentrierte er im Kapitel über die Göttliche Komödie in seiner «Storia della Letteratura Italiana» (1869/70). Dazu kommen noch verschiedene längere unveröffentlichte Fragmente von denen Croce eines über Belacqua in der Critica herausgegeben hat [3]).

Über die kritischen Motive der ersten Epoche der Dantekritik De Sanctis, also der Jahre 1842/3, hat uns P. Pizzo eingehend unterrichtet in seinem ausgezeichneten Aufsatz: La Divina Commedia nei giudizi dell'Hegel, di F. Th. Vischer e di Francesco De Sanctis [4]). In den 40er Jahren setzte sich De Sanctis mit den Ideen Vicos, Schlegels, Giobertis und besonders Hegels [5]) auseinander in seinen Lektionen über die Geschichte der Kritik [6]). Hier bereitet sich das vor, was seit 1855 ein bleibender Gewinn sein wird: die Autonomie der Poesie und damit die definitive Absage an Hegel. De Sanctis hatte von Anfang an selbständig Hegel gegenübergestanden. Instinktiv lehnte er sich dagegen auf, dass die Kunst die Idee in sinnlicher Darstellung geben müsse. Er spürte auch, dass diese Auffassung der Kunst dem Schönen seine Selbständigkeit nehme und es nur als intellektuelle Schau des Wirklichen gelten lassen wolle, dass so das Schöne nur als blosses Bild des Wahren, also gewissermassen als Allegorie Berechtigung habe. Und doch war De Sanctis alle Allegorie verhasst, da ihm das Schöne als Konkretes, Lebendiges, als in sich

---

3) La Critica, X, p. 311 ff. zur Geschichte der Dantekritik D. S.: Croce, La Critica, X, p. 311 und Gli scritti di Fr. D. S. e la loro varia fortuna, Bari, Laterza, 1917, p. 30.

4) Festschrift L. Gauchat, Sauerländer, Aarau, 1926, SS. 455-58.

5) Bekanntlich erschienen die ersten zwei Bände der hegelschen Aesthetik in der franz. Uebersetzung Bénards, 1840-3; vgl. B. Croce: De Sanctis e l'Hegelismo in «Saggio sullo Hegel», p. 379.

6) Teoria e storia della Letteratura, II, pp. 61-130.

abgeschlossenes und sich selbst genügendes galt. Was für die idealistischen Philosophen die intellektuelle Schau war, das ist für ihn einzig und allein der Schöpferakt des Dichters. Gerade das Intellektualistische, Abstrakte, Transzendentale ist für ihn — und darin zeigt er sich als Schüler Vico's — das, was der Poesie am meisten schadet. So zeigt sich auch in diesen ersten Urteilen über die Göttliche Komödie eine Umkehrung der hegelschen Wertung. War für Hegel Dante der Dichter des Christentums, der transzendenten Idee gewesen und war «alles Einzelne und Besondere menschlicher Interessen und Zwecke vor der absoluten Grösse des Endzweckes und Zieles aller Dinge» verschwunden, so ist er für De Sanctis der Dichter der menschlichen Realität und es erscheint nun die Einheit Hegels unter dem ästhetischen Gesichtspunkt als ein Dualismus von Poesie und Philosophie, von konkreter Gestaltung und abstrakter Idee. So wird das, was Hegel nur als Zwischenbemerkung eingestreut hatte, z. B. dass das Werk Dantes konkreter sei als das Klopstocks, bei De Sanctis das einzige Objekt seiner Betrachtung. Damit werden auch gleiche Urteile, wie Pizzo gut zeigt [7]), auf verschiedene Weise begründet. Hegel und De Sanctis halten das Paradiso für den schwächsten Teil der Komödie; Hegel tut es, weil hier sich, wie er für die christlich-romantische Periode der Dichtung angenommen hatte, die Poesie im Gedanken auflöst und Reales und Ideales nicht mehr gleichmässig wie in den beiden andern Cantiche verteilt sind; De Sanctis, weil die menschliche Realität verschwindet. «Nel Paradiso... il poeta, non seppe dare un carattere bello di virtù, che potesse pareggiare quelli del peccato, così vivamente ritratti nell'*Inferno*» [8]).

Bereichert und gereift ist die Kritik, wie sie uns in den Arbeiten über die Komödie entgegentrtitt, die sich um das Jahr 1855 gruppieren. Die Einzelmotive hat auch hier

---

[7]) Op. cit. 458.
[8]) Teoria e storia della letteratura, I, p. 218.

wieder Pizzo [9]) eingehend behandelt, und weil sie ganz — von einigen unbedeutenden Aenderungen abgesehen — in die spätern und letzten Ausführungen von 1870 eingegangen sind, wollen wir sie hier nicht anführen. Um das Jahr 1855 ist es De Sanctis gelungen, auch theoretisch seine Stellungnahme gegenüber Hegel zu beziehen, die er praktisch schon von Anfang an, seinem Gefühle folgend, bezogen hatte. Hier wird nun der Kunst ihr Platz angewiesen und die Form als ewige Kategorie gefasst. Das wichtigste Dokument für diese Stellungnahme ist das Fragment über «L'Idea e l'Estetica dello Hegel» (1858). Er erweist, dass die Formulierung Hegels, die Kunst gebe die Idee in sinnlicher Darstellung, auch beim grössten Verständnis doch von der Form wegführt und die angegebene Einheit von Idee und Form auflöst. «Nessuno più di lui (Hegel) ti parla d'individui e d'incarnazione, sente che là è il vero; ma, in grazia del sistema, questo suo individuo libero e poetico è nel fatto un individuo-manifestazione, o per dirla col linguaggio in moda, un velo trasparente dell'idea; sicchè il principale, l'importante è sempre la cosa manifestata. Ora, a che pro parlarmi di unità indissolubile, indestruttibile? quando voi, nel, medesimo tempo che l'affermate, la distruggete distinguendo i due termini, e facendoli servire l'uno a manifestare l'altro. Così in questa poetica senti di continuo parlare d'idea e di forma, con manifesta tendenza a spiccar sempre dalla forma l'idea, a dire in aria di trionfo: L'ho trovate! Idea e forma! Idea che dee manifestarsi, e forma che dee manifestare! — Ma questo momento, per valermi dello stesso linguaggio, è puramente filosofico, è fuori dell'estetica, perchè nell'estetica l'idea ha già oltrepassata sè stessa, non esiste più; ciò che esiste, è la forma» [10]). Damit hat De Sanctis gezeigt, dass die Kunst bei Hegel nicht eine absolute Form des Geistes ist, weil der Geist, um zur Absolutheit zu kommen,

---

[9]) Op. cit. pp. 458-464.

[10]) Frammenti di Estetica, Ricerche e documenti desanctisiani, IV, ed. B. Croce, p. 5, Giannini e figli, Napoli, 1914.

sich vom Sinnlichen loslösen muss. Wenn nun so De Sanctis die Autonomie der Kunst und damit ihre Absolutheit als Form des Geistes erreicht hat, war dies eher die Haupttendenz seines kritischen Schaffens, denn völlig hat er die Realität nicht in der Phantasie auflösen können [11]). Er nahm eine Realität an, die ihre Form in einer bestimmten Zeit schon gefunden hatte und nun von der Kunst verarbeitet werden musste. Der Künstler sah sich sozusagen einer Realität gegenüber, die er aus ihrer Abstraktheit heben und in der Darstellung beleben musste; es war ein Kampf, bei dem der Inhalt der künstlerischen Arbeit Schwierigkeiten bereitete. Damit ist aber auch eine gewisse Abhängigkeit der Kunst von etwas Ausserästhetischem gegeben, und es ist begreiflich, dass De Sanctis nun Inhalte sich dachte, die mehr oder weniger Schwierigkeiten boten, poetischer oder weniger poetisch waren. So kam es auch, dass es schien, die Formen seien um so vollendeter, je mehr der Inhalt lebendig und zur Umformung geeignet war; so konnte Shakespeare der Vollender Dantes werden. Damit konnte De Sanctis eine Geschichte der Form konstruieren, die sich aus dem Fortschritt des Inhaltes herleiten lässt. Andererseits konnten sich kritische Vorurteile erhalten, wenn man den Inhalt ohne die Form betrachtete. Wir wissen, dass De Sanctis nach 1855 immer mehr das Realistische herausarbeitete. So wurde — und darin zeigt er sich als Romantiker der Generation, die den Realismus vorbereiten half — die Poesie zur Darstellerin des dramatisch bewegten Lebens, des leidenschaftlichen Geschehens. In sich ruhende Schönheit scheint ihm leblos und kraftlos zu sein, da ihr die Kontraste fehlen. So schreibt er: «Il bello non è che se stesso: il brutto è se stesso e il suo contrario; ha nel suo grembo la contraddizione; perciò ha vita più ricca, più feconda di situazioni drammatiche. Non è dunque maraviglia che il brutto

---

11) vgl. Fr. Formigari: Il concetto dell'arte nella critica letteraria di Fr. D. S., in Giorn, critico della filos. it, III (1922), pp. 33-57 e 124-152, Messina, Principato.

riesca spesso nell'arte più interessante e più poetico. Mefistofele è più interessante di Fausto, e l'inferno è più poetico del paradiso» [12]). Ideale der Poesie sind Gestalten, wie sie die Romantiker und Shakespeare geschaffen haben. Die Frau, die der Liebe unterliegt, ist poetischer als die, welche ihr Widerstand leistet, Francesca ist poetischer als Beatrice. «La poesia della donna è l'esser vinta.» Dies ist, wie Croce bemerkt [13]), eine Reaktion gegen den Conventionalismus der Akademien. Aber die Dichtung ist nicht nur leidenschaftlich und dramatisch und deshalb der moralischen Vollendung abhold, sondern sie ist zugleich auch plastisch; sie soll nicht verschwinden im Formlosen des Tones, in der lyrischen Welle. Auch hier kämpft De Sanctis gegen Epigonen und Verflacher der Philosophie, die das Schöne als Darstellung des Ideals betrachtete. Ueber sie hat er sich in seinen Bemerkungen zur Kritik des Petrarca lustig gemacht: «L'arte è l'ideale, «una certa idea»... Il mondo poetico è popolato di fantasmi, e il poeta, eterno rêveur, vede un po' come l'uomo brillo: vede i corpi ondeggiargli innanzi e perder i contorni e trasformare gli aspetti... Così è venuto che il vago, l'indeciso, l'ondeggiante, il vaporoso, il celeste, l'aereo, il velato, l'angelico è salito in onore nelle forme dell'arte...» [14]) Neben diesem Realismus machten sich in der Kritik des Inhaltes auch Tendenzen bemerkbar, die noch von Hegel herrührten und nicht eliminiert wurden. So schaute De Sanctis die frühern Episoden vom heutigen philosophischen Bewusstsein aus als Stadien der Entwicklung an, es war eine Geschichte der Poesie nach dem Modell der Geschichte der Philosophie. Die neue Literatur z. B. war, weil sie analytisch vorging, nicht mehr klassisch, sondern dramatisch und bedeutet eine erhöhte Erfassung der Realität. Zu diesem

---

12) Storia della letteratura italiana, ed. Croce, Bari, Laterza 1912, I, p. 177.

13) Per la Storia del pensiero di Fr. D. S. Giannini, Napoli, 1912, pp. 17-18.

14) Saggio sul Petrarca, introduzione; ed. Croce, Morano, p. 17-18.

hegelschen Schematismus gehört auch die Gewohnheit einzelne Dichter einander entgegenzusetzen, zum Beispiel Dante als Thesis und Boccaccio als dessen Antithesis [15]).

Wir können an dieser Stelle nicht eine Geschichte der Aesthetik De Sanctis geben; es lag uns nur daran, zu zeigen, wie in die ästhetische Betrachtung sich andere Elemente einmischen mussten und wie die autonome Kritik in De Sanctis wohl als Hauptgewinn erscheint, nie aber in ihrer Reinheit ganz ausgeführt werden konnte. Weil De Sanctis eine Realität ausserhalb der Dichtung annahm, eine Materie ausserhalb des Geistes, so lief er Gefahr, Antinomien, die sich in der historischen Realität fanden, auch für den Dichter verbindlich zu machen und einen Dualismus hervorzurufen. Was De Sanctis als philosophischen Inhalt aus dem Werk abstrahiert, wird allzu leicht als abstrakt abgestempelt und es geht sehr leicht ein Teil der Lyrik verloren. Es ist dann ganz der Willkür des Kritikers überlassen, wieviel vom Philosophischen er auch als Lyrik gelten lassen will. Daneben kann der Kritiker versucht sein, aus dem Begriff abzuleiten, wo Poesie vorhanden sein wird und der ästhetischen Kritik eine approximative Schätzung der poetischen Möglichkeiten voraufgehen zu lassen. So will De Sanctis aus der Philosophie, die in der Komödie enthalten ist, schliessen, dass die dantesche Welt nicht ganz in der Poesie aufgelöst sein wird. «È un mondo perfetto, l'ultima parola di Dio... dove la materia è affatto domata dallo spirito. Non ci hai accidente nè mistero, nè opposizione nè contraddizione... L'arte non può sottoporsi perfettamente questo mondo figlio del pensiero puro» [16]).

Im Folgenden wird es unsere Aufgabe sein, zu zeigen, wie De Sanctis zuerst den Inhalt der Zeit in der Göttlichen Komödie heraushebt, wie er aus dem Begriff der Komödie die allgemeinen Linien ableitet, wie er die einzelnen Stellen wertet und welches die Einheit ist, die er findet. Dabei

---

15) vgl. Croce: De Sanctis e l'Hegelismo in Saggio sullo Hegel, pp. 397 ff.

16) Saggi Critici, ed. P. Arcari, Milano 1930, II, p. 29/30.

werden wir fortwährend das Schwanken zwischen ästhetischer und ausserästhetischer Wertung verfolgen. Wir halten uns ausschliesslich an den Text des siebten Kapitels der Storia della Letteratura Italiana, weil es alle kritischen Motive zusammenfasst, die De Sanctis in seinen frühern Arbeiten ausgestreut hat; dieses Kapital ist eher eine Ausarbeitung der Ideen im Sinne der Exposition als eine neue Entwicklung und Bereicherung; neu ist eigentlich nur die stärkere Betonung der Einheit der danteschen Welt vom Begriffe aus, ein kritisches Motiv, das De Sanctis aufnahm, weil er vielleicht selbst durch den Dualismus beunruhigt war.

Wenn es Kennzeichen eines genialen Kritikers ist, in den grossen Dichtern den ganzen Gehalt ihrer Zeit zu sehen, in der Poesie, so leicht beschwingt sie auch sein mag, das Universale zu fühlen, so hat De Sanctis diese Fähigkeit in höchstem Masse besessen. In seiner Storia della Letteratura Italiana hat er das seltene Meisterstück vollbracht, die Geschichte der italienischen Literatur zu verknüpfen mit der des italienischen Volkes, oder besser gesagt — denn das Wort «verknüpfen» könnte die Idee des bloss äusserlichen Zusammenhanges aufkommen lassen, — die beiden Geschichten so in Eins zu setzen, dass sie eine einzige bilden in unzertrennbarer Einheit. So wird der Dichter zum Exponent der ganzen menschlichen Erfahrung seiner Zeit, die Dichtung die klarste Individuation des Universalen, wie es zu einem gewissen Zeitabschnitte bestanden haben mag. De Sanctis hat Dante hineingestellt in die Zeit, in der er wurzelt, in das Mittelalter. In den sechs Kapiteln, die dem Kapitel über die Göttliche Komödie voraufgehen, hat er die Welt des Mittelalters beschrieben und die literarischen Formen aufgezeigt. Es ist die Welt der Transzendenz, wo alle irdischen Werte im Jenseits aufgehoben werden. Diese Welt lebt in den Heiligenlegenden, in den Lebensbeschreibungen der christlichen Helden, die durch Kampf und Anfechtung hindurch das Ziel erreichen, das ihnen gesetzt ist. In den Kirchen wer-

den am Gründonnerstag und am Karfreitag Szenen aus dem Leben Jesu rezitiert. Eine besonders wichtige Form dieser Mysterien ist die *Commedia dell'anima.* Es ist die dramatisierte Geschichte der Seele, wie sie rein aus der Hand Gottes kommt, bald aber vom Bösen angegriffen wird. Die drei Kräfte Gedächtnis, Vernunft und Wille stehen ihr bei und Gott schickt ihr auf ihr Gebet die drei theologischen Tugenden zu Hilfe, Glaube, Hoffnung und Liebe. Der Böse ruft die Ketzerei, die Verzweiflung und die Sinnlichkeit auf. Im letzten Kampf zwischen Sinnlichkeit und Vernunft unterliegt die Seele und Gott fordert von ihr Busse; er sendet zu ihrem Beistande die Kardinaltugenden Weisheit, Mässigkeit, Stärke, Gerechtigkeit, Barmherzigkeit, Armut, Geduld und Demut. Jede dieser Kardinaltugenden stellt sich vor und mahnt die Gläubigen ihr zu folgen. Nach dem Todeskampfe der Seele kämpfen der Engel und der Böse um ihren Besitz; der Engel siegt und die Seele darf vor Gott erscheinen. Diese Commedia dell'anima, sagt De Sanctis, ist der Inhalt all der Legenden. der Traktate. Es ist immer wieder die Seele, die auf den drei Stufen gezeigt wird: im Zustand der Sünde (Umano), der Busse (Spoglia) und der Glückseligkeit (Rinnova). Neben den Legenden und den Mysterien haben wir die Fioretti di San Francesco, den Specchio di penitenza des Jacopo Passavanti und die Briefe der Caterina da Siena. Hier überall sehen wir den Heiligen, meistens nicht wie er kämpft, sondern wie er in mystische Einheit mit Gott versunken ist. Wenn das Mysterium häufig die Geschichte der Seele darstellt, so zeigt die Vision meist die Höllenstrafen. Neben diesen volkstümlichen Formen besteht die gelehrte der Philosophie. Es ist nicht die Philosophie, die den christlichen Glauben bekämpft, sondern die christliche Welt mit Begriffen aufbaut; es werden aristotelische und platonische Gedanken aufgenommen und so die Arbeit der Philosophie des Altertums weitergeführt. Es entstehen die Enzyklopädien, die Fiori, die Giardini und Tesori. Aber unter all diesen Formen war keine zur Dichtung geworden. In den volkstümlichen fehlte es sicher nicht an einer einfachen

Form, an lyrischen Motiven, aber es fehlte eine klare logische Linie, die Handlung verlor sich allzuoft im Wirrwar der Einzelheiten. Die Philosophie hatte als Frucht das Tesoretto des Brunetto Latini hervorgebracht, das aber nichts als eine trockene Abhandlung ist. So ist das einzige grosse Werk der Dichtung die Göttliche Komödie. Sie fasst den ganzen Zeitinhalt zusammen. Dante nimmt die volkstümliche Form der Commedia dell'anima und füllt sie mit dem Wissen der Zeit. So schafft er eine Einheit, ein Werk, wo die volkstümliche wie die gelehrte Form eingegangen ist. Auch die Göttliche Komödie ist eine Commedia dell'anima. Das Gedicht beginnt mit dem Zustand der Sünde, mit der «selva oscura» und die Handlung führt Dante über das Purgatorio zur Glückseligkeit des Paradiso. Dante ist die Seele, Virgil die Vernunft und Beatrice die Gnade; dies sind die dramatis personae des Mysteriums. Und weil die Philosophie die Seele zu Gott führt, ist Virgil die Philosophie und Beatrice die Theologie, die Gnade, ohne die die Vernunft nichts machen kann. Diese Geschichte ist nicht nur die Geschichte der Seele, sondern der ganzen Menschheit im moralischen wie im politischen Sinn, im moralischen als Rettung aus der Verderbnis, im politischen als das Werden der Einheit des Reiches. So fasst die Göttliche Komödie literarisch und philosophisch die Tendenzen der Zeit zusammen; sie ist die ganze mittelalterliche Welt als Dichtung.

Nachdem De Sanctis die Grösse Dantes als Exponent seiner Zeit dargelegt hat, steigert er sie zur Monumentalität, indem er Dante in die darauffolgende Entwicklung hineinstellt. Dante, der schon gross war, indem er das Mittelalter in seiner Einheit darstellte, wird noch grösser, weil er ein einheitliches und allumfassendes Weltbild in sich trug, eine Einheit, die für Jahrhunderte verloren ging. Dante zeigt sich erst in seiner Grösse, wenn wir ihn z. B. mit Petrarca vergleichen[17]). In Petrarca entsteht ein

---

[17]) Ueber den Vergleich Dante-Petrarca siehe auch G. Pepe: «L'uomo Petrarca nella Critica Sociologica del Risorgimento», La Nuovo Italia, 20. Febbraio 1934, p. 54 ff.

Kampf zwischen dem alten Glauben und einer neuen Welt, die wohl auch in der alten einbegriffen war, nun sich aber in ihrer Entwicklung dazu in Gegensatz stellt, immer mehr Raum gewinnt, immer mehr Kräfte an sich zieht, sodass zuletzt die alte Welt zu einem blossen literarischen Spiel herabsinkt, die nicht mehr verstanden wird, weil das Leben andere Wege genommen hat. Diese Entwicklung war nur möglich, weil neue Elemente durch neue geistige Interessen immer mehr die Oberhand gewannen. Die Beschäftigung mit den antiken Autoren hatte mit dem neuen Realitätsgefühl den Spiritualismus gelockert. Eine neue Welt des Schönen tat sich auf. War vorher die Liebe ein philosophischer Begriff, so wird sie jetzt als Gefühl dargestellt und als solches psychologisch analysiert. Aber vorläufig ist die alte Weltanschauung noch so stark, dass sie die neue Welt verurteilen kann. So entsteht in Petrarca ein Kampf zwischen dem Verstand, der das Neue als Sünde betrachten muss, und dem Neuen, das doch besteht und sich nun in die Welt des Wunsches und der Phantasie flüchtet. Es entsteht eine neue Melancholie. Die christliche floss aus jenem Gefühl der Unvollkommenheit der irdischen Welt, aus der Sehnsucht nach der Vollkommenheit, eine Melancholie, die Dante nicht zur Untätigkeit verdammte, sondern ihn zur Tat anspornte. Anders ist die Melancholie Petrarcas, die aus einem andern Kontrast fliesst. Der Verstand muss die neue Welt, die Gestalt gewinnt, negieren; und doch wird er immer wieder von ihr angezogen. Wir haben ein ewiges Hin- und Her. Der Künstler kann sich in das Reich des Schönen vertiefen, der Mensch wird nie befriedigt, denn er muss sich immer wieder sagen, dass jene Welt ein Trugbild ist. Und damit hat De Sanctis auch ein Kriterium in der Hand, aus dem Werk Petrarcas das auszuscheiden, was nur Literatur ist, die äussere Form und die Rhetorik. Der Petrarca, der die Formen der Troubadours anwendet, ist der Petrarca orator, der in den Momenten der Ruhe den unaufhebbaren Kontrast aussöhnt; der lebendige Petrarca spürt den Stachel und drückt sein Auf und Ab aus. Diese neue Welt ist freilich nur ein Bruch-

stück jener grossen Welt des Mittelalters, ja die Lyrik, die sie ausdrückt, fliesst nicht aus der Totalität, sondern ist vielmehr aus der Schwäche, aus dem Widerspruch, aus einem unaufgehobenen Kontrast geboren; sie scheint unbedeutend und dürftig, aber gerade darin liegt der Fortschritt. Was im Mittelalter vom Spiritualismus verschleiert war, ist jetzt auf dem Wege, Eigengesetzlichkeit zu erringen. Diese Welt des Sinnes, der sich aller Transzendenz entschlagen hat, finden wir bei Boccaccio. Hier ist die Entwicklung schon soweit gediehen, dass die mittelalterliche Form nicht mehr verstanden wird. Aus der «divina commedia» wird die «umana commedia» des Decamerone; von der weiten Welt der Göttlichen Komödie bleibt nur Malebolge übrig. So haben die neuen Interessen die alte Welt schliesslich verdrängt und in Vergessenheit sinken lassen. So erscheint Dante als letzter und grösster Repräsentant des Mittelalters, Boccaccio als Anfang einer Entwicklung, die als letztes Resultat den Orlando furioso des Ariost haben wird. De Sanctis betont aber auch immer, wenn er von Boccaccio und Ariost spricht, dass die moralische Kraft abgenommen hat. Wie schon Petrarca nicht die Kraft hatte, die neue Welt der alten gegenüber zu behaupten oder die neue in sich zu unterdrücken, so schwindet immer mehr das Interesse für die Wahrheit und es entsteht eine Kunst, die reine Form ist, deren Inhalt aber die Form nicht genügend erwärmt. Auch die Gelehrtheit trägt dazu bei, den Abgrund zwischen dem Volke und den Humanisten zu vertiefen; Kunst und Bildung erfassen nur noch eine Seite des Lebens; es ist eine Kunst, die nicht mehr aus dem Leben des ganzen Volkes geflossen ist.

Das ist die Entwicklung, die uns De Sanctis in grossen Zügen angibt. Von hier aus gesehen musste die Grösse Dantes erst recht sich auftun. Die Allheit der Interessen, die Ordnung, die alles umspannt und das ganze Leben formt, musste als etwas erscheinen, was für lange Zeit verloren war. Musste De Sanctis den mittelalterlichen Dante von hier aus bewundern, so änderte sich seine Einstellung, wenn er als ästhetischer Kritiker sprach. Vom Standpunkt

der Kunst aus musste das als Gewinn erscheinen, was als Verlust auf der moralischen Seite gebucht worden war. Der Fortschritt bestand in der Vertiefung der menschlichen Erfahrung, der Vermenschlichung der Kunst. So erscheint das Mittelalter in der Göttlichen Komödie wohl als Einheit, aber künstlerisch als unvollkommen, als Inhalt, der zu wenig analysiert ist. «Per dirla con Dante, il suo mondo è un «*volume non squadernato*». È un mondo pensoso, ritirato in sè, poco comunicativo, come fronte annuvolata da pensiero in travaglio. In quelle profondità scavano i secoli, e vi trovano sempre nuove ispirazioni e nuovi pensieri. Là vive, involto ancora e nodoso e pregno di misteri, quel mondo, che, sottoposto all'analisi, umanizzato e realizzato, si chiama oggi «*letteratura moderna*» [18]). Oder von den Gestalten des Inferno sagt De Sanctis: «Queste grandi figure, là sul loro piedistallo rigide ed epiche come statue, attendono l'artista che le prenda per mano e le gitti nel tumulto della vita, e le faccia esseri drammatici. E l'artista non fu un italiano: fu Shakespeare» [19]). Die Gestalten Dantes sind eher Kolosse: «Certo, il tipo del Farinata è ancora troppo semplice per l'uomo moderno. C'è lì dentro la stoffa ancora epica dell'uomo, non ancora drammatica. Manca l'eloquenza, manca la vita interna dell'anima. Là è una grande natura, ma che, come la statua di Mennone ha bisogno di essere percossa da impressioni esterne per rendere un suono» [20]). Die Entwicklung des Inhalts im Sinne der Analyse hatte De Sanctis dazu verleitet, auch eine Entwicklung der Form anzunehmen und Form und Inhalt so zu trennen. Der Inhalt erschien grossartig, die Form roh. Dazu ist zu sagen, dass die Gestalten Dantes eine Einheit sind und wir nicht die Form daraus abstrahieren können. Wenn wir die Form verurteilen, verurteilen wir auch die Gestalten selbst [21]).

---

18) St. lett. it, I, p. 244.
19) p. 201.
20) Saggi Critici, ed. cit, II, p. 225.
21) vgl. Giovanni Gentile, Giorn. stor. lett. it, LIX, p. 387.

Nachdem De Sanctis Dante seinen Platz in der Geschichte des italienischen Volkes und der italienischen Literatur angewiesen hat, kann er daran gehen, die Frage zu stellen, ob nun diese transzendente Weltanschauung poetisch verwertet werden kann. Durch die Ausführungen ist schon klar geworden, dass das lebendige Prinzip der Göttlichen Komödie das moralische Gesetz ist und weil dieses in seiner Reinheit nur als Jenseits gefasst werden kann, die jenseitige Welt. Dieses Prinzip ist die bildende Kraft, die Tendenz des ganzen reichen Inhaltes, der in Fluss gekommen ist und sich zu ordnen beginnt. De Sanctis hat mit feiner Hand die ersten Zeiten der dichterischen Schöpfung beschrieben, wo sich dem Dichter die Gestalten noch verschwommen zeigen, wo er eine Welt in sich fühlt, die er noch nicht veräussert, weil er den Inhalt noch nicht meistern und in eine feste Form giessen kann [22]). Ist einmal diese ganze Welt geordnet, so entwickelt sie sich nach einem Gesetz, das ihr innewohnt. Dieser Angelpunkt in Dantes Werk ist das moralische Ideal. Wir wissen von vorher, dass Dante als Gelehrter nicht einfach wie der volkstümliche Dichter die jenseitige Welt darstellen wollte, sondern als poeta doctus die Welt in Begriffen denken und ein System ausbauen musste. Hier setzt De Sanctis Kritik ein mit der Frage, ob denn dies zur Poesie führen konnte. Dante musste durch diese Arbeit doch gerade von dem weggelenkt werden, was den Dichter ausmacht, er musste aus der lebendigen Realität, die in allen Zeiterscheinungen fühlbar war, eine philosophische Allgemeinheit machen, er musste eine moraltheologische Lehre unter dem Schleier einer Reise durchs Jenseits geben. Was ist nun diese Lehre? Es ist die Lehre von der göttlichen Welt mit ihrem unverbrüchlichen Sittengesetz, die göttliche Welt, die sich überall spürbar macht. Es ist der transzendente Gott, ein ewiges Seinsollen, immer Fernes, nie Erreichbares, ja für den Menschen letzthin nie Verstehbares. Es ist die vollkommene Welt des Geistes, die in der

---

[22]) vgl. St. lett. it, I, p. 162/3.

irdischen Welt nur ein blasses Abbild hat. In einer unbeweglichen Natur haben wir einen unbeweglichen Gott, und der Philosoph, der ihm nachstreben will, wird alles hinter sich lassen müssen, was vergänglich ist, und nur immer wieder das Ewige, Universale denken müssen. So haben wir keine Geschichte, sondern Ewigkeit, d. h. Stabilität; Reales und Ideales decken sich vollkommen in einer indifferenzierten Einheit; jede Freiheit, jede Individualität ist aufgehoben. Der Philosoph leistet die Arbeit eines Naturwissenschaftlers, der alle Einzelheiten aufhebt, um das Gesetz zu finden. Wie hätte nun die Göttliche Komödie sich dargestellt, wenn Dante diese Ziele verwirklicht hätte? Der Gang durchs Jenseits wäre ein fortwährendes Aufzeigen des Gesetzes gewesen; all die Menschen wären nur dagestanden, um an unendlich vielen Beispielen das Gesetz zu erläutern. Dante geht also aus vom Wissen, vom moralischen Gesetz und die Kunst soll dieses Wissen ausschmücken; aber Wissen und Kunst zusammenbringen zu wollen, ist ein Ding der Unmöglichkeit. Hier haben wir die Abstraktheit, weil das Individuelle ausgeschaltet ist, dort grösste Konkretheit. Die Poesie, sagt De Sanctis, kann die Wissenschaft erst in sich fassen, wenn sie nicht mehr die Wissenschaft ausser sich sieht, sondern sie selbst ihre Seele und ihr Leben geworden ist: die Realität. Eine poetische Schöpfung kann immer nur sich selbst sein, nicht zugleich ein anderes. Und doch war Dante immer wieder davon abgehalten das Seiende und nicht das Seinsollende darzustellen. Die Poetik des Mittelalters liess die Poesie nicht als solche gelten, sondern nahm das Schöne als Dienerin der Wahrheit; sie war nur der Schleier, worunter die Weisheit verborgen war. Die Form, die diese Tendenz klar zeigt, ist die Allegorie. In der Kritik der Allegorie zeigt De Sanctis, wie die Idee als Gestalt auftreten soll. Bald wird nun die Idee die Gestalt vergessen machen, bald wird die Gestalt in ihrer Eigengesetzlichkeit so stark hervortreten, dass sie die Idee verdunkelt. So werden immer zwei Dinge gegeben, und weil das eine dem andern Abbruch tun muss, keines ganz. Hatte Dante die ganze Welt in seine Dich-

tung einbauen können und die Heiden neben die Christen gestellt ohne dadurch die Einheit zu stören, so krankte dadurch seine Welt an der Willkür der Allegorie. Wir haben in der Allegorie einen ewigen Dualismus von abstrakter Idee, die nicht im Bilde konkret geworden ist und von Bildern, die willkürlich gezwungen werden, etwas zu besagen, was sie selbst nicht sind. Hätte Dante nur das Ziel des Philosophen und des Allegoristen verfolgt, so wäre aus seiner Göttlichen Komödie ein Tesoretto oder ein Quadriregio geworden.

Nachdem De Sanctis all das Abstrakte im Plan der Göttlichen Komödie gezeigt hat, kann er daran gehen, die andere Seite darzulegen; statt des Abstrakten nun das Konkrete herauszuholen. Denn doch ist die Göttliche Komödie eine herrliche Dichtung. Wie können wir es uns erklären, dass Dante aus einer so trockenen, unpoetischen Welt das geschaffen hat, was ihm ewigen Ruhm eingetragen hat? De Sanctis löst die Frage auf einfache Weise: Dante hat in das Jenseits die menschlichen Leidenschaften getragen, oder was dasselbe ist, er hat das abstrakte Gesetz in die irdische Realität eingearbeitet. War vorher Dante der Philosoph, der Asket, der Moralist, also der theoretische Mensch, so haben wir nun den verfolgten, hasserfüllten und gehassten Politiker vor uns, den Menschen, der seine politischen und moralischen Ideale in die Tat umsetzt, mit seiner Überzeugung steht, und fällt, kurz den praktischen Menschen, der in der bewegten Welt das Gesetz tagtäglich erfüllt, der es nicht nur in seinem Kopfe, sondern auch in seinem Herzen trägt. Als gläubiger Christ konnte er die Korruption am päpstlichen Hofe nicht sehen, als Gibelline musste er das Papsttum politisch bekämpfen, weil es das Werden des Reiches verhindern wollte. So ist Dante nicht mehr der Philosoph, sondern selbst in den Streit verwickelt, selbst Richter und Partei zugleich. So fand er, der eine jenseitige Welt verwirklichen wollte, im Kampf des Lebens sich selbst. Die beiden Welten durchdringen sich in der Einheit des Bewusstseins und können sich auch im Werk zu untrennbarer Einheit verbinden. Das Ideal steigt von der kon-

templativen Höhe herab in das bewegte Leben und wird konkret. Die beiden Welten: das Jenseits und die irdische Welt sind in Eins gesetzt: «Sono due mondi onnipresenti, in reciprocanza di azione, che si succedono, si avvicendano, s'incrociano, si compenetrano, si spiegano e s'illuminano a vicenda, in perpetuo ritorno l'uno nell'altro. La loro unità non è in un protagonista nè in un'azione nè in un fine astratto ed estraneo alla materia; ma è nella stessa materia; unità interiore ed impersonale, vivente indivisibile unità organica, i cui momenti si succedono nello spirito del poeta, non come meccanico aggregato di parti separabili, ma penetrantisi gli uni negli altri e immedesimantisi, com'è la vita» [23]). So füllen sich die blutleeren Schatten, die vorher starr dastanden, mit Leben. Wir haben einen Moment der Leidenschaft dargestellt in unendlicher Ewigkeit. Und die Gestalten, die das moralische Gesetz hätten illustrieren sollen, werden zu konkreten Individuen und doch weisen sie immer wieder auf das Gesetz. In *einer* Geste haben wir zwei Dinge zugleich: die Eigenmächtigkeit des Individuums, das sich am Sittengesetz vergeht und dabei zugleich seine Ohnmächtigkeit, sein Verfallensein an das Gesetz. Es sind Schatten und doch erzittern sie in Leidenschaft und leiden in der Qual, wie wenn sie Körper hätten. Jetzt haben wir nicht mehr die tote Notwendigkeit, in der alles in die gleiche Farbe versinkt, sondern wir haben die grösste Vielheit, die grösste Freiheit in einer lebendigen Notwendigkeit. «Il che dà al suo universo compiuta realtà poetica, veggendosi nella permanente unità tutto ciò che sorge e dalla libertà dell'umana persona e dall'accidente, e muoversi con vario gioco tutt'i contrasti, e il necessario congiunto col libero arbitrio, e il fato col caso» [24]). Die einzelne Person ist Person und doch hat sie Teil am Gesetz; wir brauchen nicht mehr das Individuum abzulehnen, um das Gesetz in seiner Reinheit zu begreifen, oder das Indivi-

---

[23]) p. 171.
[24]) p. 172.

duum annehmen, das nicht Gesetz ist, es aber versinnbildlichen soll, sondern wir haben das Individuum, das selbst fleischgewordenes Gesetz ist, wo Gesetz und Individuum, Universales und Individuelles schlechthin nicht zu trennen sind. Wir haben statt der Transzendenz die Immanenz. Dies Gesetz umfasst nun das ganze Wirken der Menschen; auf allen Gebieten wird der Aufstieg vom Bösen zum Guten gefordert: in der Politik das Aufsteigen von der Anarchie zum Reiche, in der Philosophie das Streben von der Unwissenheit zum ewig Wahren. In der Göttlichen Komödie selbst haben wir dieses Aufsteigen von der Materie zum Geist ausgedrückt in den drei Stufen, in Inferno, dem Reich der Sünde und des Abfalls von Gott, im Purgatorio, wo die Sünder die Verfehlungen büssen und der Vollkommenheit entgegenreifen, im Paradiso, dem Reich des reinen Geistes. So durchdringen sich Ideal und Realität vollkommen, die Idee hat alle Abstraktheit abgelegt. «Ma qui è non solo il di fuori, ma il di dentro; non solo il significato e la scienza di quel mondo, opera di filosofo e di critico, ma principio attivo, com'è nell'uomo e nella natura, che costruisce e forma quel mondo, e gli dà una storia e uno sviluppo» [25]). Eine einzige Idee, eben die Idee des moralischen Gesetzes durchdringt und formt alles. So sind wir von einer abstrakten Idee ausgegangen und sind zu einer konkreten gelangt. Jetzt ist die Bedingung erfüllt, die De Sanctis anfangs gestellt hatte, nämlich, dass die Wissenschaft nicht ausserhalb der Realität, sondern sie selbst ist, und jede Abstraktheit ist damit aufgehoben.

Damit hat De Sanctis in der Göttlichen Komödie zwei Welten aufgezeigt, eine irdische, künstlerisch realisierbare und eine jenseitige, abstrakte. Da er aber die Einheitlichkeit Dantes fühlte und Petrarca und Boccaccio gegenüber hervorgehoben hatte, musste er die beiden Welten, wie sehr er sie auch in Gegensatz gesetzt hatte, wieder einen und er fand eine immanente Einheit in der das Abstrakte

---

[25]) p. 173.

die grösste Konkretheit in sich fassen konnte. Diese Einheit ist aber die der Idee der Göttlichen Komödie, die die frühern Kritiker immer am Werk hervorgehoben hatten. Es ist uns dadurch, dass wir die Gedankengänge De Sanctis im Einzelnen verfolgten, klar geworden, dass zuerst eine begriffliche Einheit gesetzt wurde; wenn De Sanctis sich nun die Frage stellte, ob eine abstrakte Idee künstlerisch dargestellt werden könne, so musste er ein klares Nein aussprechen und jegliche Idee als ästhetisch indifferent beiseite schieben. Anstatt auf diesem Wege weiterzugehen und den Dualismus von Idee und künstlerischer Realität in einer neuen Einheit aufzulösen, tat er den Schritt zur alten Einheit wieder zurück, indem er mit einem philosophischen Kniff das Abstrakte als Reales, die ästhetisch indifferente Einheit als ästhetische erwies. Mit einer einheitlichen Idee, die in der lyrischen Schöpfung alles formt, war auch die begriffliche Interpretation gerechtfertigt und die begriffliche Einheit konnte nur fortbestehen, wenn man fortwährend begriffliche Elemente in der ästhetischen Wertung berücksichtigte. Hier zeigt es sich, dass De Sanctis, obwohl er in Opposition gegen Hegel war, doch das Problem der Darstellung der Idee aufrollte. Interessant ist, dass er gerade an diesem Punkt, wo er die Einheitlichkeit der danteschen Welt in ihrer Individualität und Universalität zeigen wollte, hegelsche Gedanken aufgenommen hat[26]). Es ist besonders der eine Satz der hegelschen Dantebetrachtung, der hier seine Entwicklung gefunden hat: «Hier verschwindet alles Einzelne und Besondere menschlicher Interessen und Zwecke vor der absoluten Grösse des Endzweckes und Zieles aller Dinge, zugleich aber steht das sonst Vergänglichste und Flüchtigste der lebendigen Welt, objektiv in seinem Innersten ergründet, in seinem Wert und Unwert durch den höchsten Begriff, durch Gott gerichtet, vollständig episch da» [27]). Aber gerade Hegel hatte in der Göttlichen Komödie eher

---

26) vgl. P. Pizzo, op. cit. p. 470.
27) Hegel, Aesthetik, Hotho, Berlin, 1843, III, S. 409.

das Historische, in Dante den Philosophen der christlichen Religion als den Dichter gesehen. Es gibt, ästhetisch betrachtet, keinen Begriff als lebendiges Prinzip der Komödie, sondern nur den immer bewegten dichtenden Dante; es mag in seiner Dichtung ein Weltbild uns entgegentreten, ein moralisches Gesetz eingefügt sein, ja es mag scheinen, dass das ganze Werk nur aus dieser Idee geflossen sei, aber diese Idee tritt zurück vor den konkreten Schöpfungen der Lyrik. Sobald wir einen einheitlichen Begriff suchen, abstrahieren wir von den Gestalten der Phantasie und nehmen nur das ihnen Gemeinsame. Die Begriffsdialektik auf eine Dichtung anwenden, heisst nichts anderes, als sie auf das Niveau des Gedankens herabdrücken und etwas, das auch in ihr ist, als einzige Realität betrachten. De Sanctis ist der Gefahr der Begriffsdialektik, wie wir sehen werden, nicht immer entgangen. So hat er aus dem Begriff als lebendigem Prinzip der Komödie die drei Reiche, Inferno, Purgatorio und Paradiso als Unterbegriffe abgeleitet und sie in die Entwicklung von der Materie zum Geiste hineingestellt und so oft das Poetische nicht gesehen oder die Konstruktion durch Einzelbeobachtungen abschwächen und negieren müssen.

Bis jetzt haben wir verfolgt, wie De Sanctis die dantesche Welt in ihrer historischen Stellung darlegte und eine abstrakte Komödie der konkreten gegenüberstellte und eine immanente begriffliche Einheit fand. Damit blieb aber De Sanctis immer noch ausserhalb der ästhetischen Wertung. Wenn er nun ästhetisch werten musste, konnte er nicht von einem philosophischen Begriff ausgehen, sondern er musste, was gerade sich als Einheit der Welt dargestellt hatte, nach einem ästhetischen Kriterium in künstlerisch Realisiertes und künstlerisch Schwaches, Ungenügendes teilen. So zeigt sich, dass wenn De Sanctis nicht einfach die einheitliche Welt Dantes als Lyrik anschauen wollte, diese Welt bald ästhetisch realisiert, bald nicht realisiert erschien. De Sanctis musste nun diese Einheit der Welt im Sinne eines Beweises für die lyrische Vollendung ausserhalb der Betrachtung lassen. Es musste

auch wieder die Grenze der Göttlichen Komödie, all das Abstrakte, das De Sanctis im Plan aufgezeigt hatte, in Rechnung gezogen werden; kurz die Einheit musste nicht als statische, sondern Schritt für Schritt sich neu konstituierende erwiesen werden.

De Sanctis hatte einen theoretischen Dante einem praktischen, dem philosophus den poeta gegenübergestellt, er hatte zwei Interessen, die wir überall in der Komödie aufzeigen können, charakterisiert und bestimmt. Verschiedene Male hat De Sanctis gezeigt, wie an einer Stelle beide Interessen sich aufdecken lassen und aus welcher Quelle sie fliessen. So sagt er von den Sünderkategorien des Inferno: «L'ordine scientifico presenta una serie di concetti astratti; il poetico una serie di figure, di fatti e d'individui; il primo una serie di delitti, il secondo una serie non solo d'individui colpevoli ma di tali e tali individui. Dividere in categorie significa considerare, in un gruppo d'individui, non quello che ciascuno ha di proprio, ma quello che ha di comune col gruppo a cui appartiene. Così una classificazione è possibile, una esatta riduzione a generi e specie. Ma la poesia ritorna l'individuo nella sua libera personalità, e lo considera non come essere morale, ma come forza viva e operante» [28]). Auch sonst hat De Sanctis diesen Unterschied klar zu Tage gefördert. Er zeigt z. B., dass die Lauen in der Vorhölle nach der moraltheologischen Einteilung der Verdammten die leichteren Fälle bilden, dass aber Dante aus der «Rolle» des objektiven Richters herausfällt und über die Lauen seine Verachtung ausgiesst. Oder Dante kommt in den Limbus, wo die Weisen des Altertums weilen. Als Moralist sollte er an ihnen, denen doch der rechte Glaube fehlte, vorbeigehen, aber er empfindet als Dichter Ehrfurcht und achtet sich glücklich, als «sesto fra cotanto senno» einherzuwandeln. De Sanctis zeigt klar, dass das Fehlen des Glaubens ein «Akzessorium» und das Interesse ganz auf das Menschliche gerichtet ist, dass der moraltheologische

---

[28]) p. 180/1.

Begriff nur für die Einteilung der Verdammten einen Wert hat. Begnügt sich De Sanctis an dieser Stelle, hier den Untergrund, dort das Poetische aufzuzeigen, ohne uns näher ihre Verknüpfung zu beschreiben, so spricht er sich an anderen Orten genauer über diese beiden Elemente aus. Dieser Untergrund, der ja nichts anderes ist als das Werk des Theoretikers und des Philosophen, erscheint dann nicht mehr in dieser neutralen Färbung, sondern er wird als das Unpoetische angesehen und abstrakt genannt. Wir sehen dann, wie der Dichter sich loslöst von der Abstraktheit des Philosophen und konkrete Gestalten schafft. «Dante, che parte da principî preconcetti nelle sue costruzioni scientifiche, quando è tutto nel realizzare e formare i suoi mondi, opera con piena spontaneità, abbandonato alle sue impressioni» [29]). Oder «Dante, entrando nel regno de'morti, vi porta seco tutte le passioni de vivi, si trae appresso tutta la terra. Dimentica di essere un simbolo o una figura allegorica, ed è Dante la più potente individualità di quel tempo» [30]). So stellt De Sanctis einen philosophus, der den abstrakten Plan macht, dem poeta entgegen, der immer wieder die Abstraktheit aufhebt. Wir können diese Unterscheidung machen, ja wir müssen sie machen. Darum hatte De Sanctis auch immer wieder gezeigt, wie abstrakt und trocken die Dichtung hätte ausfallen müssen, wenn der Dichter nicht das Konkrete geschaffen, dem toten Körper nicht Leben eingeblasen hätte. Jetzt verstehen wir, dass all die Ausdrücke wie das «Jenseits», das «Abstrakte», die «Allegorie» eigentlich bedeuten. Sie waren nur da, um eine Tendenz im Werke darzulegen, als vorläufige Bezeichnungen für das Unpoetische. Wenn De Sanctis sagte, Dante hätte die Leidenschaften ins Jenseits getragen, so war das auch wieder ein Ausdruck, um anzudeuten, dass Dante Poesie geschaffen habe. Soll nun der Unterschied poeta-philosophus, oder Jenseits-irdische Welt für den Unterschied Poesie-Nicht-

---

[29]) p. 182.
[30]) p. p. 170/1.

poesie stehen, so ist dies freilich eine äusserliche Art, diesen Unterschied auszudrücken. De Sanctis hatte ja, als er die Einheit von Ideal und Realem fand, selbst gesehen, dass dieser Unterschied hinfällig ist. Sobald aber mit den Begriffen der irdischen Welt und des Jenseits eine ästhetische Wertung verbunden ist, treten philosophus und poeta auseinander und müssen sich bekämpfen. Wird der Gegensatz in aller Konsequenz verschärft, so heisst dies nichts anderes, als dass beide gegenseitig sich ausschliessen. Dass De Sanctis diesen Gegensatz nicht bis zuletzt verfolgt hat, ist nur ein Beweis für seinen tiefen Sinn für die Poesie. Jetzt begreifen wir auch, weshalb De Sanctis aus der Entwicklung von der Materie zum Geist schliessen konnte, dass die Poesie im Paradiso absterben müsse. Das Werk des Philosophen lässt sich einigermassen festlegen und daraus sich das Ausbleiben der Poesie ableiten. So ist das Werk des Philosophen eine materia signata. Da nun beide Werke ineinander gesetzt sind, so konnte sie die Kritik auch nicht trennen, weil zuletzt die ganze Göttliche Komödie in Prosa aufgelöst worden wäre. Konnte man also nicht im Sinne der qualitas scheiden, so kam es darauf an, zu sehen, welcher von beiden, der philosophus oder der poeta, stärker waren. Es galt, die konstruktiven Abstraktheiten aufzuspüren und zu schauen, ob der Dichter sie überwunden hatte. So achtete man weniger auf die Trennung als darauf, die dichterische Energie an ihrem Werk zu zeigen. Darum all die Bilder eines Dichters, der einem toten Körper den Atem einbläst. Wir sehen hier, wie der Glaube an die Kraft der Poesie durchdringt, an die Poesie, die alle Dämme, die sich ihr entgegenstellen, einreisst oder überflutet. Es ist der romantische Glaube an das Genie. Der Dichter wird vom Philosophen gehindert. Hat doch schon Giambattista Vico, ein Vorromantiker, den Satz ausgesprochen: «Se egli (Dante) non avesse saputo affato nè di scolastica nè di latino, sarebbe riuscito più gran poeta, e forse la toscana favella avrebbe avuto da contrapporlo ad Omero». Wir haben hier den *poète malgré lui* vor uns, der dergleichen tut, als beschäftigte er sich mit einem

prosaischen Stoff, aus dem er zur Verwunderung der Zuschauer das Gold der Poesie hervorzaubert. Es ist ein Kampf, bei dem bald dies, bald jenes Element überwiegt. Wenn nun aber die Philosophie eine scientia qualitatum ist, so ist dies Verfahren höchst unphilosophisch und kann nie eine eindeutige Wertung schaffen. So scheint der Dichter die Abstraktheit zu überwinden: «La realtà straripa, oltrepassa l'allegoria, diviene se stessa; il figurato scompare, in tanta pienezza di vita, fra tanti particolari» [31]). Und doch ist auch wieder in der Poesie ein abstraktes Element vorhanden. Neben den einzigen zwei Möglichkeiten in der Allegorie — entweder vollkommene Allegorie, also Prosa, oder Poesie — hat De Sanctis eine dritte angenommen, wo Allegorie und Poesie sich bekämpfen, ja er hat diesen Fall sozusagen auf die ganze Komödie übertragen: «La falsa coscienza poetica disturba l'opera di questa geniale spontaneità... La presenza perenne di un altro senso, che aleggia al di sopra della rappresentazione ed introducevisi a quando a quando, ne turba la chiarezza e l'armonia... Gli esce dalla fantasia un mondo dell'arte in gran parte realizzato, ma dove pur trovi gli angoli e le scabrosità di una materia non perfettamente doma» [32]). Deshalb kann De Sanctis die Grenze der Poesie wohl andeuten, nie aber klar ziehen. Das Werk des Philosophen ist für ihn «l'al di là» oder «le grandi ombre» der Komödie. Es ist ein ewiges Schwanken zwischen der Bewunderung für die Kraft des Dichters und der Feststellung, dass doch die abstrakten Härten im Werke geblieben sind.

Wir erinnern uns, wie De Sanctis anfangs Dante in die Geschichte hineingestellt hat, wie er die Göttliche Komödie als eine Commedia dell'anima fasste, kurz als ein Werk, das ein Compendium des mittelalterlichen Denkens war. Wie nun aber De Sanctis an die konkreten poetischen Schöpfungen herantrat, sah er, dass in diesem mittelalterlichen Rahmen die kräftigste irdische Realität lebte, das

---

[31]) p. 162.
[32]) p. 168/9.

Element, das später aus der Einheit der Transzendenz sich heraus entwickelte und die moderne Welt begründete. So erscheint Dante als mittelalterlich und als modern, und wenn wir Dichter und Philosoph wieder gegenüberstellen, kommen wir leicht zum Satz De Sanctis: «(La Divina Commedia) è il medio evo realizzato, come arte, malgrado l'autore e malgrado i contemporanei... Il medio evo non era un mondo artistico, anzi era il contrario dell'arte» [33]). So kommen wir auch hier wieder zu einem Dichter, der unlogisch ist, der etwas tun will, aber das Gegenteil schafft. Von der nachherigen Entwicklung aus, war De Sanctis versucht gewesen, die dantesche Form als roh zu bezeichnen. Von der gleichen Entwicklung aus muss ihm die Welt der Komödie als gespalten erscheinen in die Transzendenz und in ein Element, das sich schon zu regen beginnt, ja schon lebenskräftig ist. Er sagt einmal von der Welt des Mittelalters: «L'arte, impossessandosi di questo mondo, lo umanizza, lo accosta all'uomo e alla natura, lo mescola di altri elementi, vi fa penetrare le passioni e i furori del senso. Non ci hai ancora equilibrio; non vi hai qualche cosa che sia la vita nella sua intimità, insieme paradiso e inferno; ma già di rincontro al paradiso hai l'inferno, di rincontro a Beatrice hai Francesca da Rimini, e di rincontro a Dante, simbolo dell'umanità, hai Dante Allighieri, l'individuo in tutta la sua personalità. Nel *Canzoniere* quel mondo si spoglia pure le sue forme natie, teologiche, scolastiche, allegoriche, e prende aspetto più umano e naturale» [34]). Dazu ist zu sagen, dass der Kontrast zwischen der Transzendenz und dem neuen irdischen Element für den Künstler indifferent ist. So trägt De Sanctis auch hier Spannungen und Kontraste, die in der Zeit lagen, in die Arbeit des Künstlers hinein und wird gezwungen den Dichter über den Philosophen, die moderne Welt über das Mittelalter zu erheben. Damit erscheint die Welt des Mittelalters auch ärmer als sie wirklich war.

---

[33]) p. 167.
[34]) p. 273.

Wenn De Sanctis die Kunst aus der Welt des Mittelalters herausnimmt und sie den darauffolgenden Zeiten zuschreibt, so ist er ebenso abstrakt wie Vico, der annahm, die jungen Völker hätten nur Poetisches hervorgebracht, eine poetische Wissenschaft, eine poetische Moral usw., wie wenn es je einen Moment in der Geschichte gegeben hätte, wo die logische Form des Geistes nicht vorhanden gewesen wäre. Es liegt hier in De Sanctis eine Spaltung in eine nur ästhetische und eine nur historische Methode vor. Was sich uns vorher als Gefahr gezeigt hat, den Dichter vom Philosophen loszulösen, zeigt sich nun hier von der historischen Seite, nämlich die Kunst ahistorisch zu behandeln.

Damit haben wir die Widersprüche behandelt, die in der Dantekritik De Sanctis auftauchen [35]). Das Denken De Sanctis zeigte sich als eine Zickzacklinie; ein abstrakter Dante wurde gesetzt und wieder aufgehoben; und von der Einheit führte der Weg wieder zurück in den frühern Gegensatz. Quelle des Irrtums war, dass De Sanctis den idealen Unterschied von künstlerisch realisiertem und Unkünstlerischem materialisierte und die beiden Momente als zeitlich differenzierte, als ein Nacheinander auffasste. So konnte es geschehen, dass die Kunst als eine exornatio des abstrakten Aufbaues des Gedichtes erschien, dass die Kontraste der Zeit, die Gesetze des Aufbaues auch im Künstler wieder auftraten. Freilich dürfen wir das kritische Denken De Sanctis nicht als reinen Widerspruch und in ihm sich erschöpfend ansehen. Wir stehen hier vor seiner Grenze, die nicht überschritten werden konnte, solange der Irrtum nicht aufgehoben war. Logisch gesprochen ist ein Dualismus vorhanden, der nur durch eine neue Problemstellung wieder gelöst werden konnte. Wir haben schon darauf hingewiesen, dass der Gegensatz gar nicht in seiner logischen Schärfe aufrecht erhalten werden konnte, weil

---

35) vgl. auch die Bemerkungen Croces, Francesco De Sanctis, Pagine sparse, Noterella sul De Sanctis e la critica dantesca, p. 36, Laterza, Bari, 1934.

er zu einer Aufteilung des Werkes geführt hätte, die einer Auflösung in Prosa gleichgekommen wäre. Deshalb wurde auch der Gegensatz von der qualitas in die quantitas verschoben, nicht mehr der Dichter vom Philosophen getrennt, sondern untersucht, wer stärker sei. Wenn De Sanctis den Widerspruch nicht logisch überwunden hat, so ist er intuitiv ohne Bedenken darüber hinausgegangen. De Sanctis schleppte den Widerspruch eine Zeit lang mit, liess ihn aber bald liegen. So kommt es, dass De Sanctis unendlich vieles zu Tage fördert, das aber ausserhalb des logischen Rahmens liegt. Es sind alles Betrachtungen eines Kritikers, der in seinem intimen Umgang mit der Kunst spontan das Richtige findet. Ueber den Dualismus, den er nicht überwinden konnte, baut De Sanctis eine reiche Welt tiefer Betrachtungen auf.

Wenn wir so von der theoretischen Formulierung absehen, zeigt sich uns stets eine innere Wahrheit. Wenn z. B. nach De Sanctis der Philosoph mit dem Dichter streitet, so mag dies ein Bild sein, das nicht der Wirklichkeit entspricht, aber doch Wertvolles ahnen lässt.

De Sanctis fühlt dem Künstler nach, welche Mühe ihm das Werk gekostet hat, er lebt den Schöpfungsprozess selbst mit. Er fühlt die Realität, wie sie immer neu sich gestaltet, wie der Dichter immer wieder getrieben wird neu zu schöpfen und wie seine Arbeit eigentlich nie fertig wird. Für ihn war das Kunstwerk weniger bedeutend durch seine Vollkommenheit als dadurch, dass es höchste Konkretion des Lebens war. So ist Dante in seiner Grösse vor uns erstanden, weil er die ganze Welt des Mittelalters in sich fasste; er ist ein kosmischer Dichter. Für De Sanctis ist Dante der «poeta» im Unterschied vom «artista». Wenn wir auch hier wieder von der theoretischen Richtigkeit der Unterscheidung absehen, zeigt sich doch wieder der tiefere Sinn. «Poeta» ist für De Sanctis der Dichter, welcher sich mit seiner Zeit auseinandersetzt, der die Kontraste, die in seiner Zeit liegen, verarbeitet, kurz einer, der ganz tief in den Problemen der Zeit wurzelt. «Artista» ist der Dichter, der sich ganz in seinem Eigenleben ver-

schliesst, dessen Blickfeld beengt ist, hinter dessen Lyrik nicht die Erfahrungen des Poeta stehen. Von dieser Auffassung aus, die in der Dichtung den ganzen Geist, das ganze Leben eines Volkes sieht, erscheinen die Widersprüche als geringfügig. Weil aber die Philosophie der Kunst und der Sinn für künstlerische Gestaltung, der Intuitus im kritischen Urteil sich verschmelzen, konnten wir nicht umhin, die logischen Grenzen zu ziehen, denen auch immer, wie wir deutlich gesehen haben, eine Grenze in der Erfassung des künstlerischen Phänomenes entspricht.

Es wird sich nun in den Einzelanalysen zeigen, dass De Sanctis überall da, wo er die begriffliche Einheit aufrecht erhält, das lyrische Element zurückdrängt; dass er andererseits beim Aufdecken des Lyrischen der begrifflichen Einheit widersprechen muss und unbewusst eine neue an Stelle der alten setzt. De Sanctis kämpft so mit einem Dualismus, den er nur dann überwindet, wenn er jede Begrifflichkeit in der Poesie auflöst und die Poesie aus eigenen Prinzipien, nicht mehr aus dem Prinzip des Begriffs erklärt.

Wir wissen, dass das gestaltende Prinzip der Göttlichen Komödie die Idee der Erlösung der Menschheit ist, der Aufstieg von der Sünde zur Glückseligkeit. Dante hat diese Idee der Erlösung auf ihren drei Stufen gezeigt. Im Inferno, dem Reich der Sünde und des Fleisches, im Purgatorio, dem Reich der Reinigung von der Sünde und der Hoffnung auf das Paradies, im Paradiso, dem Reich des reinen Geistes. Wenn man so die drei Reiche in eine Entwicklung von der Sünde zur Reinheit, von der Materie zum Geiste hineinstellt, verlieren sie ihre Autonomie und werden zu Unterbegriffen, die man aus dem Oberbegriff herleiten kann. Wir haben so eine fortlaufende Vergeistigung und damit das Zurücktreten der Materie, das sich mehr und mehr spürbar macht. Da für De Sanctis die Dichtung da die grösste Möglichkeit hatte, sich zu entfalten, wo Ideal

und Realität sich durchdringen, ohne dass ein Element über das andere vorherrscht, so wird diese Einheit im Inferno am ehesten zu finden sein, sich aber später immer mehr lockern: «La vita negli altri due mondi non ha riscontro nella realtà, ed è di pura fantasia, cavata dall'astratto del dovere e del concetto, e ispirata dagli ardori estatici della vita ascetica e contemplativa» [36]). So lassen sich aus dem Begriff der Göttlichen Komödie in grossen Umrissen die Möglichkeiten der Poesie festlegen; die Einzelheiten können ja nur in der Interpretation der Stellen bestimmt werden. Sehen wir, wie De Sanctis die Göttliche Komödie in ihren allgemeinen Linien auffasst.

Das *Inferno* [37]) ist das Reich der Sünde; es steht der Erde am nächsten; ist selbst Erde; wohl sind die Menschen Schatten, aber doch fühlen sie wie die Lebenden. «L'anima è dannata in eterno per la sua impenitenza; peccatrice in vita, peccatrice ancora nell'inferno, salvo che qui il peccato è non in fatto, ma in desiderio. Onde nell'inferno la vita è riprodotta tal quale, essendo il peccato ancor vivo e la terra ancora presente al dannato. Il chè dà all'inferno una vita piena e corpulenta, la quale, spiritualizzandosi negli altri due mondi, diviene povera e monotona» [38]). Und Dante selbst war gerade im Inferno in seiner Welt; hier konnte er mit der Leidenschaftlichkeit des Menschen, der im Mittelalter lebte, in jener Zeit der «barbarie ricorsa», energisch sich mit der Realität auseinandersetzen. Aber trotzdem das Inferno das Reich ist, wo das reichste Leben pulst und wir hier der Erde am nächsten sind, wird doch die Poesie gegen das Ende hin ersterben, weil die Materie immer mehr überhand nehmen wird. «Essendo l'inferno il regno del male o della materia in se stessa ribelle allo spirito, la legge che regola la sua storia o il suo sviluppo è un successivo oscurarsi dello spirito, insino alla sua estinzione, alla materia assoluta» [39]). Auf die Leidenschaft folgt

---

36) p. 178.
37) vgl. zu den folgenden Ausführungen die Kritik Croce's, La poesia di Dante, pp. 190-195, die hier weiter ausgebaut wird.
38) p. 177.
39) p. 178.

das Laster, auf die Tragik die Komik. Wir werden noch auf diese Entwicklung zurückkommen und sehen, wie tief De Sanctis die verschiedenen Gemütszustände erfasst und erläutert hat, sodass seine Kritik nicht allein auf dem Begriff der Materie, sondern auch auf richtigen und feinen Beobachtungen fusst.

Das *Purgatorio* ist das Zwischenreich. Wir haben das Fleisch nur noch in Erinnerung; wir haben noch nicht die Glückseligkeit des Paradieses, sondern erst die Hoffnung und den Wunsch. So kommt es, dass die Leidenschaft vergeht und das Individuum in der Gruppe verschwindet. Wir sind ausserhalb des Lebens; die Büssenden handeln nicht, sie schauen; es ist die kontemplative Ruhe der Weisen des Altertums. Damit schwindet aber auch die Poesie: «Innanzi alla porta del purgatorio scompare il diavolo e muore la carne, e con la carne gran parte della poesia se ne va» [40]). Diese Vergeistigung lässt sich in folgenden Formen verfolgen: in der Malerei, in der exstatischen Vision, im Traum und in der symbolischen Vision. Weil die Büssenden die Sünde hinter sich, die vollkommene Reinheit vor sich haben, selbst aber in keinem dieser Zustände sind, so hat Dante sie den Büssenden genommen und als Bilder, als Malerei und Bildhauerei ausser sie gestellt. Im Inferno und im Paradiso brauchen wir keine Bilder, weil wir dort die Realität selbst haben; das Purgatorio braucht sie. So dringt bei De Sanctis schon hier die Idee durch, dass das Purgatorio als Zwischenreich ein Abbild der beiden Welten ist und nur durch sie eigentlich seinen Sinn erhält. In der exstatischen Vision haben wir nicht mehr das Sinnliche vor uns, wie es sich noch in der Malerei zeigte; wir sind dem Paradiso schon näher gerückt; es ist ein Paradies, das als solches noch nicht existiert, aber im Innern des Büssenden als inniger Wunsch getragen wird. Im Traum nähern wir uns wieder einen Schritt dem Reiche der Wahrheit. Hier werden die Aeusserlichkeiten, deren sich die Malerei und die exstatische Vision nicht voll entschla-

---

[40]) p. 203.

gen konnten, endlich abgelegt, und es tritt die Wahrheit hervor. Die letzte Form ist die symbolische Vision, die nun nicht mehr sich selbst bedeutet, sondern rein die Wahrheit darstellt. Es ist das Paradies unter einer Figur. So ist das, was hinter dem Purgatorio stand, immer klarer hervorgetreten und hat immer deutlicher sein Kommen angezeigt: das Paradies. Bis jetzt konnte das Paradies immer nur in Aeusserlichkeiten angedeutet werden; jetzt kann es ohne Schleier gezeigt werden. «Così la realtà corpulenta e tempestosa dell'inferno si va diradando e sottilizzando, per trasformarsi nella vera realtà, lo spirito o il paradiso. Questo processo di carne a spirito è il purgatorio, dove la forma diviene pittura, estasi, sogno, simbolo. Il simbolo già non è più forma, ma puro spirito, lavoro intellettuale. Sotto la figura ci è la nuova e vera realtà, pronta a svilupparsene e comparire essa direttamente» [41]). So könnte man meinen, dass die Lyrik des Purgatorio fortwährend abnimmt und das Purgatorio immer mehr eine Allegorie des Paradiso wird. Ja, genau genommen ist das Purgatorio ein Gebilde, das nach zwei Seiten hin orientiert ist, das gar keine Eigengesetzlichkeit hat, etwas das weder Himmel noch Erde ist. Man sieht, wie solch eine Interpretation aus dem Begriff dazu führen könnte, das Purgatorio als eine Utopie abzulehnen. De Sanctis hat aber auch hier nicht die äussersten Konsequenzen gezogen. Mitten in der symbolischen Vision am Schluss des Purgatorio hat er die Szene zwischen Dante und Beatrice analysiert und hat auch sonst die Lyrik, die diese Cantica auszeichnet, meisterhaft beschrieben. Er selbst hat einmal die begriffliche Ausdeutung zurückgewiesen, als er sagte, dass die Schönheiten des Purgatorio nicht die des Inferno sein können. Ja er verwundert sich, wie Dante eine ganz neue Welt hat schaffen können. «O se pur vogliamo maravigliarci di qualche cosa, maravigliamoci che il poeta abbia potuto così compiutamente dimenticare l'antico se stesso, le sue abitudini di concepire, di disporre, di colorire, e, seppellito in questo

---

41) p. 207.

nuovo mondo, ricrearsi l'ingegno e la fantasia a quella immagine, e con tanta spontaneità che pare non se ne accorga: obblio dell'anima nella cosa, il secreto della vita, dell'amore e del genio» [42]).

Das *Paradiso* ist das Reich des reinen Geistes. «Il Paradiso è il regno dello spirito, venuto a libertà, emancipato dalla carne o dal senso, perciò il sopra-sensibile o, come dice Dante, il trasumanare, il di là dall'umano» [43]). Es ist das Reich des Friedens, das Dante auf dieser Welt aufrichten wollte. Auch hier ist noch eine Entwicklung zu beobachten, wie wir sie im Inferno und im Purgatorio konstatieren konnten. «È una progressiva manifestazione dello spirito o di Dio in una forma sempre più sottile sino al suo compiuto sparire: manifestazione ascendente di Dio, che risponde ai diversi ordini o gradi di virtù» [44]). Die Formen, die diese Entwicklung darstellen, sind das Licht, der Gesang, die intellektuale Vision. Das Licht in unendlicher Steigerung soll dies Vorwärtsschreiten ausdrücken. Zuerst sehen wir noch das menschliche Gesicht, später verschwindet es immer mehr im Licht. Es ist ein Crescendo, wie das Lächeln der Beatrice. Die Seligen schauen Gott direkt im Licht. Es ist ein Licht, das Dante immer wieder ohnmächtig macht und immer wieder muss er in den Augen Beatrices Kraft holen. Aber das Licht ist nicht fähig, das Letzte auszudrücken. Es folgt der Gesang, der Ausdruck der Seligkeit, der Gemeinschaft aller mit Gott. Und schliesslich, nach all diesen Wellen des Lichts und der Musik bleibt nur noch das Erfassen im Geist, losgelöst von aller Form. Das Licht war ja schon nur reiner Schein des Geistes gewesen. So löst sich im Paradiso alles auf in der Einfachheit des Lichtes und des Tones und im reinen Gedanken, alles wird zur eintönigen Symphonie. Es ist die Auflösung jeder Form. De Sanctis fasst hier nicht die Form im Sinne der ewigen Kategorie des Geistes, der Intuitio, wo Form und Inhalt Eins bilden,

---

[42]) p. 202.
[43]) p. 222.
[44]) p. 225.

sondern als lebenserfüllte Form in einem empirischen Sinn. Von seinem realistischen Vorurteil aus verlangt er vom Dichter die volle Realität. De Sanctis erinnert sich an Schelling und nennt das Paradiso lyrisch und musikalisch; aber gerade die Worte «Lyrik» und «Musik» brauchte De Sanctis, wenn er ausdrücken wollte, dass die Poesie in der Formlosigkeit des Tons und der lyrischen Welle versinke. So sind wir am Abschluss einer Entwicklung, die am Tor des Purgatorio angefangen hat und immer klarer hervorgetreten ist. Dem Dichter, der ja nur die irdische Realität zur Verfügung hat, musste zuletzt der Atem ausgehen. Das letzte ist das reine Gefühl. «Dante vede, ma è visione di cui hai le parole e non la forma; ci è l'intelletto, non ci è più l'immaginazione, divenuta un semplice lume, un barlume. La forma sparisce; la visione cessa quasi tutta; sopravvive il sentimento» [45]). Aber De Sanctis hebt die Abstraktheit dieser Entwicklung zum Teil wieder auf, weil er doch sieht, dass Dante nicht nur sein Wissen im Paradiso ausgebreitet hat, sondern dass sich dort auch herrliche Schätze der Lyrik finden. De Sanctis hatte Dante vor folgendes Dilemma gestellt. Entweder gibt uns das Paradiso das, was schon auf Erden paradiesisch ist: das Sehnen, das nach dem Unendlichen geht. Dann wäre es ein kurzer lyrischer Gesang, ein Hymnus. Oder Dante musste etwas darstellen, was über jede menschliche Realität erhaben ist. Dante hatte den zweiten Weg gewählt und konnte nur weiterschreiten, wenn er irdische Formen anwandte, um das Jenseitige auszudrücken. «Per rendere artistico il paradiso, Dante ha immaginato un paradiso umano, accessibile al senso e all'immaginazione» [46]). So hat Dante das Paradiso gerettet, weil er die Schönheiten der Erde dorthin verpflanzte. «A rendere intelligibili le parvenze di questo mondo di luce, il poeta si tira appresso la natura terrestre e ne coglie i fenomeni più fuggevoli, più delicati e ne fa lo specchio della natura celeste. Così

---

[45]) p. 242.
[46]) p. 223.

rientra la terra in paradiso, non come sostanziale, ma come immagine, parvenza delle parvenze celesti» [47]). Das heisst nun nichts anderes, als dass das Paradiso von Anfang an an Abstraktheit krankt und dass sein irdischer Schmuck ein Notbehelf ist, und als solcher nicht aus dem Paradiso selbst herausgewachsen ist. «È il sentimento della natura che diffonde la vita tra queste combinazioni ingegnose e simboliche» [48]). Wir sehen, dass De Sanctis durch die Konstruktion der Entwicklung und durch den Begriff des Paradiso gebunden war, und selbst dann, wenn er Dinge entdeckte, die seinen Prämissen widersprachen, sie nicht aufhob, dafür aber das, was nicht in die Entwicklung hineinpasste, einfach als irdisch bezeichnete. So ist das, was zum Paradiso gehört, doch wieder von ihm getrennt. De Sanctis konnte, nachdem er den Rahmen des Paradiso so eng gespannt hatte, sein nachheriges Urteil nicht mehr logisch begründen. So haben wir einen logischen Widersinn einer irdischen Schönheit des Paradieses, wie wir vorher den Widersinn eines Kampfes des Dante poeta mit dem Dante philosophus hatten. Dante hatte in allen drei Cantiche die gleichen Schwierigkeiten; er musste überall «irdische» Schönheit schaffen. In der ganzen Komödie bleibt die Poesie qualitativ dasselbe; sie mag verschiedene Gemütszustände, gröbere und feinere, in sich fassen, aber Poesie bleibt Poesie und das andere sind nur äusserliche Erscheinungen [49]).

Damit wollen wir die Betrachtung der allgemeinen Linien abschliessen und zu den Einzelinterpretationen übergehen; denn diese sind schliesslich das Wichtigste, was ein Kritiker zu geben hat. Wir haben zu Genüge gesehen, dass solche Entwicklungen oft graue Theorie sind und bleiben. Der Kritiker ist allzusehr gezwungen mit unklaren und allgemeinen Begriffen zu arbeiten, die darum unklar sind, weil sie nicht auf einem bestimmten Fak-

---

[47]) p. 227.
[48]) p. 227.
[49]) vgl. die ganz gleiche Wertung des Paradiso in A. Gaspary, Gesch. der ital. Literatur, Trübner, Strassburg 1885, I, S. 339/40.

tum fussen. Aber wir gehen auch zu den Einzelinterpretationen über, weil viele Bemerkungen und Beobachtungen, mit denen De Sanctis die Konstruktion der Entwicklung von der Materie zum Geist gestützt hat, kritisch sehr wertvoll sind. So sehr wir die Verwechslung einer begriffsdialektischen Entwicklung mit einer ästhetischen ablehnen, so ist doch das Material nicht unbrauchbar. Interessant ist, dass De Sanctis die Entwicklung am häufigsten gerade aus den Stellen belegt, wo die Poesie aussetzt. So sind viele Träume und das auto sagramental zum grossen Teil aus dem Bedürfnis moralischer Belehrung geflossen. Auch das monotone Licht, die Figuren, die das Licht annimmt, ist auf intellektualistischer Grundlage aufgebaut und verrät sie nur allzuoft. So ist diese Entwicklung sicher aus einzelnen Bruchteilen aufzubauen, aber sie so darstellen zu wollen, als mache sie sich im ganzen Gedicht geltend, ist eine Uebertreibung und ein Irrtum. Denn Dante ist überall gleich energisch; selbst im Paradies geht ihm nicht der Atem aus und er verliert sich nie. Wo De Sanctis eine Entwicklung festlegt, ist er gezwungen, ihr zu widersprechen und sie in concreto wieder aufzuheben. Dieses Festlegen und wieder Negieren lässt sich ganz besonders gut in den Einzelinterpretationen verfolgen.

Im *Inferno* muss die Poesie in der Materie ersterben. Zuerst zeigt sich uns das Inferno der Gewalttätigen und Masslosen, das besonders reich an poetischen Figuren ist, weil dort die Leidenschaft ungehemmt, eine Geste in ewiger Unendlichkeit, das Individuum als Inbegriff des Dramatischen erscheint. De Sanctis hat hier die grossen Helden der Leidenschaft vor sich, Schöpfungen, von denen er einige kritisch untersucht hat, eine Francesca da Rimini, die erste Frau der modernen Dichtung, einen Farinata, Brunetto Latini, Capaneo usw. Auf diese glänzende Welt mit all ihren leidenschaftlichen Charakteren folgt Malebolge. Aus der Leidenschaft entsteht das Laster, die Gemeinheit und Bosheit des Herzens, die betrügerische Gesinnung. «Esteticamente, il mondo dei fraudolenti è la prosa della vita, precipitata dal suo piedistallo ideale e

divenuta volgarità» [50]). So ist dies Absteigen als eine psychologische Filiation aus dem Begriff des Lasters und der Leidenschaft verstanden; aber doch gibt die Vergleichung der beiden Welten Anlass, eine solche Entwicklung in der äusseren Gestaltung festzustellen. Freilich ist sie wiederum nicht eine ästhetische, sondern bleibt ausserhalb, in der moralischen Struktur. Diesen Unterschied zwischen der Dichtung, die Dichtung bleibt, wenn auch die Struktur ändert, und einer ausserästhetischen Struktur hat De Sanctis selbst einmal angedeutet, freilich, um ihn gleich wieder zu verwischen. «Se l'inferno, come mondo etico, è il successivo incattivirsi dello spirito, sì che alla violenza, comune all'uomo e all'animale, succede la malizia, «male proprio dell'uomo», e alla malizia la fredda premeditazione; questo concetto *poeticamente* rimane ozioso e non serve che alla sola classificazione». Aber sofort wird das Richtige ungebogen und die strukturelle Entwicklung zu einer ästhetischen gemacht: «Come natura vivente o come forma, l'inferno è la morte progressiva della natura, la vita è il moto che manca a poco a poco sino alla compiuta immobilità, alla materia come materia, dove insieme con la vita muore la poesia» [51]). Wie De Sanctis den Unterschied zwischen Malebolge und dem Inferno der Masslosen und Gewalttätigen herausarbeitet, geht er vom Begriff aus, fügt aber feine Beobachtungen hinzu. Die Leidenschaft ist poetisch, das Laster ist prosaisch. «La passione è poetica, perchè ha virtù di concitare tutte le forze dell'anima, sì ch'elle prorompano di fuori liberamente: il vizio è la passione fatta abitudine, ripetizione degli stessi atti, un fare perchè si è fatto» [52]). Und Dante hat die Welt des Lasters geschaffen. War vorher die Szenerie Hagel, peitschender Sturm und Regen, Flammengräber etc., so ist sie in Malebolge eine in Verwesung übergegangene Natur, die sich in ekelerregenden Krankheiten, aufgeschlitzten Körpern dar-

---

[50]) p. 189.
[51]) p. 181.
[52]) p. 189.

bietet. Hatten wir vorher die freie Menschengestalt vor uns, so sehen wir hier verstümmelte Leiber, Menschen, die in siedendem Pech gekocht werden. War vorher Dante teilnehmend, ehrfurchtsvoll oder auch voll edeln Zorns an den Gestalten vorbeigeschritten, so wird er jetzt selbst bösartig, sarkastisch und entledigt sich allen Mitleids. Waren vorher die Peiniger Dämonen, so haben wir jetzt tückische und gemeine Teufel vor uns. Es ist die vertierte Menschheit, die sich hier uns offenbart. «Sono figure miste in una faccia tra bestiale e umana; e la più profonda concezione di Malebolge è questa trasformazione dell'uomo in bestia e della bestia in uomo: hanno l'appetito della bestia, hanno la coscienza dell'uomo. Si sanno uomini e sono bestie; e qui è la pena: nella coscienza umana che loro è rimasta»[53]). Daraus ergibt sich schon ein anderer Stil, sagt De Sanctis. Jetzt ist die Darstellung nicht mehr dramatisch, sondern beschreibend. Wir haben nicht mehr das leidenschaftliche Individuum vor uns, sondern Gruppen. «Nell'inferno tragico le descrizioni sono sobrie e rapide, l'interesse principale è negli attori che prendono la parola: qui è un gregge muto, visto da lontano»[54]). Auf die Tragik folgt die Komik.

Dass aber diese Charakteristik Malebolges nicht überall gilt und eben nur der äussern Gestaltung entspricht und in keiner Weise alles Leben vertiert erscheint, hat De Sanctis sehen müssen, als er die Figur des Odysseus vor sich hatte. Es ist äusserst interessant, zu verfolgen, wie De Sanctis von Aussen nach Innen vordringt. Zuerst sieht er in Odysseus nur den Begriff Malebolges. Hie und da, sagt De Sanctis, ragt ein Individuum über die Gruppe heraus und gibt uns klarer den Begriff Malebolges. Eine Seite dieses Begriffes ist die menschliche Vernunft, die die Grenzen, die ihr gesteckt sind, überschreitet und verletzt. Aber nun entdeckt De Sanctis eine neue Seite an dieser Gestalt. «Pure un po'dell'audacia di Ulisse è ancora in

---

53) pp. 190/1.
54) p. 191.

Dante, che gli mette in bocca nobili parole, e ti fa sentire quell'ardente curiosità di sapere che invadeva i contemporanei» [55]). Jetzt wird der Begriff fallen gelassen und die Interpretation dem neuen Befund angepasst: «Il peccato diviene virtù». Der Ghibelline musste Odysseus als Zerstörer von Troia in die Hölle versetzen und ihn wie die übrigen mali consiglieri peinigen lassen, der Dichter aber musste ihn bewundern. Jetzt ist Odysseus «Il grand'uomo solitario di Malebolge. È una piramide piantata in mezzo al fango» [56]), also hat er sozusagen nicht mehr mit Malebolge zu tun. Von einer komischen Welt ist hier nichts zu fühlen. Das Flammengewand vergessen wir. Und doch hebt De Sanctis dieses Moment hervor, um seine These, Malebolge sei die Welt des Lasters zu stützen. Denn in dieser Welt des Lasters, wo die Gestalten halb Mensch, halb Tier sind, muss die komische Seite besonders stark hervortreten. Und wirklich, wie menschenunwürdig sind die Verstümmelungen und physischen Anomalien! Aber der Begriff des Komischen ist ein ganz allgemeiner und neben der Komik kann eine ganze Reihe anderer Gefühle nebenherspielen oder sie sogar vergessen machen. Auch De Sanctis präzisiert und gibt eine Entwicklung der komischen Formen an von der Karikatur über die Ironie zum Sarkasmus [57]). Aber auch diese Begriffe sind noch nicht fein genug und können nur einseitige Wertungen hervorrufen. Die feinste Form der Komik ist die Karikatur. Sie erfordert viel Geschicklichkeit von Seiten des Künstlers. Er muss sich ganz in seinen Gegenstand vertiefen, sodass er die eine Seite, das Laster ganz rein herausarbeiten kann. Dazu darf er sich selbst nicht über das Laster ärgern und muss alles sine ira et studio darstellen. Auch Dante, sagt De Sanctis, hat für Augenblicke Einfälle eines Karikaturisten gehabt, z. B. als er eine Seite Sinones oder des Maestro Adamo zeichnete. Er hat aber das Komische bald

---

55) p. 192.
56) p. 192.
57) Ueber das Verhältnis dieser Begriffe zur Aesthetik F. Th. Vischers s. Pizzo, op. cit. p. 468.

beiseite gelassen. So, meint De Sanctis, sollten diese Gestalten gezeichnet sein: «Essi si mostrano nella loro naturalezza, e possono essere rappresentati nella forma diretta e immediata, isolando il difetto dagli accessorii e idealizzandolo, divenuto un contramodello, l'immagine opposta a quel tipo di perfezione che ciascuno ha in mente: qui è la caricatura» [58]). Aber Dante hat nicht die Geduld, die komische Seite herauszuschälen. Sein Zorn, sein Ekel bricht bald los und verdirbt die Karikaturen, die statt ästhetisch uns zu berühren, uns gehässig werden, statt uns zum Lachen zu bringen, uns anwidern. «Le situazioni sono comiche, ma il comico è rozzamente formato e non è artistico: non ha la sua immagine, che è la caricatura, nè la sua impressione, che è il riso» [59]). Dante bewegt sich in einer Welt, die ihm fremd ist. Er fürchtet, sich an der Gemeinheit dieser Leute zu besudeln, und schämt sich, wenn er doch einmal zuschaut; er steht nicht über ihrer Gemeinheit und kann nicht über sie lachen. So interpretiert De Sanctis die Verse:

> Ahi fiera compagnia! ma ne la chiesa
> Coi santi, ed in taverna coi ghiottoni. (Inf, XXII, 14/15)

als ein gelbes Lachen, als eine Entschuldigung an die Adresse Virgils, dafür, dass er gezwungenerweise mittun muss. Aber Dante ist doch in einer ganz anderen Lage. Sicher fürchtet er sich vor den Teufeln, ihr Treiben widert ihn an, aber gerade so sehr amüsiert ihn die fast kindische Komik der Teufel und er freut sich recht, bei einer solchen Szene, wie die des Ciampolo von Novarra, mittun zu dürfen. Von der Komik ist auch bei einer andern Gestalt nichts zu spüren: bei Vanni Fucci. De Sanctis versucht zwar, eine psychologische Filiation anzugeben vom freien Lachen zum Lachen, das erstirbt, weil die Person, die karikiert werden soll, sich selbst karikiert, ja mit ihrem Laster sich brüstet. So sind wir ausserhalb der Komik und

---

58) p. 193.
59) p. 193.

De Sanctis weiss uns diese Gestalt Vanni Fucci's, diesen Capaneo Malebolges zu zeichnen, wie er nicht nur verkörpertes Laster ist, sondern auch Mensch, der vor Dante, der ihn erkannt hat, errötet. So entsteht auch in der Interpretation De Sanctis dieses Bild, auf das Dante seinen Hass wirft, dem aber eine gewisse Bewunderung nicht abgeht.

Die andere feine Form der Komik ist die Ironie. Auch hier war Dante zu rauh und zu hart; er konnte die Maske nicht auf dem Gesicht des Sünders lassen, sondern musste sie wegreissen und schonungslos das Laster aufdecken. «Dante, accigliato, brusco, tutto d'un pezzo, com'è ne'suoi ritratti, ha troppa bile e collera, e non è buono nè alla caricatura, nè all'ironia» [60]). Und doch hat er, wie De Sanctis hervorhebt, ein Meisterwerk der Ironie geschaffen in der Gestalt des Teufels, der dem hl. Franz die Seele des älteren Montefeltro entreisst und mit seiner Teufelslogik auftrumpft. Es ist dies für De Sanctis die einzige reine Gestalt, die Dante als Dichter der Komik geschaffen hat.

Karikatur und Ironie treten noch einmal in einer Form auf, freilich, um sofort abzusterben: im Sarkasmus. Er entsteht, wenn in einem Bild das Hässliche gegeben ist und die Idee, die es verdammt. Es kommt ein Mensch mit einem sittlichen Ideal mit einer Realität in Konflikt, die in offenem Widerspruch mit dem Ideal steht. Oder wie F. Th. Vischer in seiner Aesthetik sagt: «Zum Sarkasmus wird jeder Hohn, wenn die Grösse der Hässlichkeit dem Ironiker jeden Gedanken einer Zurechtlegung abschneidet.... der Gegenstand kann nicht biegen, sondern nur brechen» [61]). Mit dem Sarkasmus wenden wir uns von der komischen Welt weg, der grossen Poesie zu: «Il brutto come il bello muore nel sublime» [62]), oder wie Vischer sagt: «Die Aufhebung des Hässlichen kann erhaben sein» [63]). So muss auch in dieser Form der Dichter über

---

60) p. 195/6.
61) Aesthetik, Reutlingen und Leipzig, 1846-57, I, S. 438.
62) p. 196.
63) Aesth. II, S. 485.

dem Schauspiel stehen und der unpersönliche Ausdruck des Gewissens sein. Das erste Auftreten des Sarkasmus haben wir im Gesang der Simonistenpäpste. De Sanctis findet, dass sich die raffinierte Strafart wohl aus der Rache des verletzten Politikers verstehen lasse, dass aber Dante all diese Gefühle sonst nicht in die Szene habe eindringen lassen. Damit deutet er ganz richtig an, dass in dieser Szene Dante nicht in seinem Zorn vor uns steht, sondern als Richter.

So bleibt überall in Malebolge eine Komik, die immer nur angedeutet wird, bald aber über dem Zorn vergessen wird. So sieht eigentlich De Sanctis selbst, dass in den wenigsten Fällen die Komik, wie er sie auffasste, das Wichtige ist, sondern das was nebenherspielt, wenn er auch Dante Unbeholfenheit in den komischen Formen vorwirft. «Poco felice nel maneggio delle forme comiche, il poeta è insuperabile quando se ne sviluppa, mutato il riso in collera, come nella sua invettiva, nella pena di Bertram dal Bornio, nella rappresentazione di Vanni Fucci» [64]). Auch hier ist De Sanctis nicht nur durch die abstrakten Formen irregeleitet worden, sondern er glaubt an eine Entwicklung, die diese unvollendeten Formen bei Shakespeare finden werden.

De Sanctis hat auch versucht, die verschiedenen Elemente, die im Aufbau des Inferno festgestellt werden können, aneinander zu reihen und eine Stufenfolge zu geben, je nachdem der Begriff mehr oder weniger zu Tage tritt. Es mag hier, wie Pizzo angedeutet hat, die Idee Hegels hineinspielen, wonach die menschliche Schönheit höher steht als die der Natur [65]). De Sanctis nimmt als unterste Stufe die Natur an. Sie ist nur einmal poetisch: das erste Mal, nachher wird sie zur Szenerie. Schon etwas höher stehen die Strafen, die schon individuierter als die Natur sind. Es folgen die Teufel, die Dämonen des Altertums. Sie sind nur Typen, tierähnliche

---

64) p. 198.
65) Pizzo, op. cit. p. 459.

Menschen oder menschenähnliche Tiere. So Geryon, Cerberus, Minos, Pluto. Höher stehen die Gruppen, die nur fragmentarisch den Begriff des Inferno darstellen können in einer Stimmung, die die Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung ist. Zuoberst aber steht das freie Individuum als anschaulichster Begriff, ja, und damit hebt De Sanctis die Abstraktheit dieser Abstufung auf, das Individuum, das mehr ist als dieser Begriff: nämlich sich selbst. Diese Abstufung ist natürlich nur eine Fiktion, um die unendlich vielen Gestalten und Phänomene einigermassen zu ordnen, aber damit ist auch nur eine leere Allgemeinheit gegeben, die leicht Einzelheiten unterdrückt. So ist z. B. Geryon oder Cerberus doch etwas mehr als ein «Typus», als ein «schizzo appena disegnato», sondern es sind Gestalten voll dichterischen Lebens, Neuschöpfungen aus dem Schatz der Antike, die wir nicht in Funktion des Höllenbegriffes, sondern als künstlerische Individuationen nehmen müssen.

Wir kennen schon die Formen, die im *Purgatorio* die fortwährende Vergeistigung ausdrücken. Waren sie vorher für De Sanctis Formen im ausserästhetischen Sinn, so nimmt er sie jetzt im ästhetischen, waren sie vorher Beweise für die Entwicklung, so wollen wir sie jetzt in ihrem Eigenwert schätzen. De Sanctis zeigt, wie fein Dante die Malerei behandelt, indem er uns nicht sinnliche Gestalt, sondern den Eindruck gibt, den sie auf uns macht. Wir haben wohl den behauenen, leblosen Stein vor uns, aber die Figuren bewegen sich, wir hören sie sprechen; wir haben eine Micol lebendig vor uns, wie sie erstaunt David vor der Bundeslade tanzen sieht. Ebenso lebendig sind auch die Figuren der exstatischen Vision, z. B. der hl. Stephanus in der Menge, die ihn steinigt. Wir sehen, wie er niedersinkt: «E lui vedea chinarsi, per la morte Che l'aggravava già, inver la terra...» Im Traum erscheint auch die poetische Gestalt der Lia, der blumensuchenden Vita activa. De Sanctis sagt von ihr: «La sua felicità non è ancora beatitudine, come è della suora che vive guardando Dio, il suo miraglio; ma appunto perciò è più interessante e poetica, più umana, più vicina a noi questa bella fan-

ciulla, che va tutta lieta nel prato e coglie fiori e se ne fa ghirlanda e si mira allo specchio» [66]). Hatte vorher De Sanctis das Purgatorio als das Reich des Uebergangs bezeichnet, und es als poetisch weniger wirksam gewertet, so fühlt er doch die Lyrik des Purgatorio, die nicht die leidenschaftliche und herbe des Inferno ist. De Sanctis weiss all die Gefühle zu zeichnen, die zur Abgeschiedenheit und Beschaulichkeit dieser idyllischen Welt passen: die Gefühle der liebevollen Erinnerung und der Freundschaft. Daraus fliessen die herrlichen Szenen wie die Begegnungen mit Casella und mit den andern Künstlern Sordello, Guinizelli etc. Dann zeigen sich uns all die Seelen, die auf der Erde noch ein liebes Familienmitglied haben, ein Manfredi, ein Adriano etc. Die Erinnerung an den Tod, an das auf der Erde erlittene Unrecht, ist versüsst durch die Rettung. So verbreitet sich überall eine Stimmung feinster Liebe und Gedenkens, einer Liebe und Erinnerung die gemischt sind mit Wehmut. «La tenerezza e delicatezza de'sentimenti dispone l'animo alla malinconia; perchè malinconia non è se non dolce dolore, dolore raddolcito da immagini care e tenere» [67]). Auch die Natur, besonders im ersten und siebten Gesang schwingt in dieser Stimmung mit. «La natura è l'accordo musicale e la voce di quel di dentro.... Scena stupenda è nel canto settimo, maravigliosa consonanza tra le ombre sedute, quete che cantano «*Salve Regina*», e la vista allegra del seno erboso e fiorito dove stanno» [68]). Aber diese grosse Ruhe ist ja nur ein Zeichen, dass wir von der Welt weggeführt sind, dass alle Illusionen geschwunden sind. «Gli individui appariscono e spariscono appena disegnati; hanno la bellezza, ma anche la monotonia e l'immobilità della calma» [69]). Da kommt wieder die Tendenz De Sanctis zum Vorschein, allein das Individuelle, das Leidenschaftliche als Poesie aufzufassen, das Uebrige als deren Verblassung. Trotzdem

---

66) p. 207.
67) p. 209.
68) p. 214.
69) p. 211.

weiss De Sanctis die «Poesie der Gruppe», wenn nicht näher darzulegen, so doch allgemein anzudeuten. Es ist die Poesie der Gemeinschaft, der gemeinsame Ausdruck des Schmerzes, der Hoffnung, der Liebe, jenes innern Feuers, das die Seelen so liebevoll macht, sodass sie alle miteinander diese Liebe fühlen und durch das gleiche Schicksal verbunden sind. De Sanctis kritisiert, dass Dante nicht diesen Gesang geschaffen habe, sondern nur die ersten Worte der kirchlichen Hymnen zitiert habe. Eine andere Poesie, die De Sanctis nicht genug realistisch schien, ist die der lichtvollen Erscheinung der Engel: «In essi non è alcuna subiettività: sono forme eteree, vestite di luce, fluttuanti come le mistiche visioni dell'estasi, e nondimeno ciascuna con propria apparenza e attitudine» [70]). Obwohl also doch jeder Engel seine eigene Gestalt hat, fährt De Sanctis fort: «Molto per la pittura, poco per la poesia. Manca la parola, manca la personalità» [71]). Für De Sanctis ist das Poetische immer auch zugleich das Plastische und solche Gestalten mögen ihm poetisch scheinen, aber von einer Poesie die formlos und nebelhaft ist. Sehr gut zeigt De Sanctis, wie äusserlich die Bekehrung Dantes im Purgatorio bewerkstelligt wird. Ein Engel fegt am Eingang eines jeden Girone von der Stirn Dantes eines der sieben P (peccata) weg, womit Dante von der betreffenden Sünde absolviert ist. Dass Dante damit seine Bekehrung mechanisiert (zwar nicht immer, wie sich leicht zeigen liesse) und keine Poesie schafft, sondern eine Konzession an die Reise durchs Jenseits macht, ist klar, freilich ist es falsch, zu schliessen, dass Dante die Poesie der Bekehrung nicht hätte schaffen können. De Sanctis bemerkt aber, dass man hier deutlich sehe, wie Dante etwas so Intimes grob und roh dargestellt habe und dass man daran erweisen könne, wie zur Zeit der Scholasten noch kein Seelendrama möglich war, wie es im Faust vorliege. Und dass Dante doch auch eine herrliche Szene der «Bekehrung» hat geben können, zeigt sich

---

[70]) p. 213.
[71]) p. 213.

im dreissigsten und einunddreissigsten Gesang. De Sanctis bewundert den Vorgang, wie hier das lithurgische Mysterium zum modernen Drama wird, wie Beatrice jede Abstraktheit des Ideals abstreift und eine rein menschliche Beziehung zu Dante möglich wird. Er zeigt all die Feinheiten Dantes auf, wie Dante z. B. auf die Vorwürfe Beatricens nicht mit Worten, sondern mit Empfindungen antwortet. Die Bewunderung De Sanctis wird noch dadurch erhöht, dass hier der Kampf zwischen den Sinnen und der Vernunft auf eine Art und Weise ausgedrückt ist, wie es dem christlichen Spiritualismus noch nie geglückt war: «L'idea è calata nella realtà della vita e produce una vera scena drammatica, con tale fusione di terreno e di celeste, di passione e di ragione, di concreto e di astratto, che vi trovi la stoffa da cui doveva sorgere più tardi il dramma spagnuolo» [72]). Damit geht freilich De Sanctis über die ästhetische Wertung hinaus und betont etwas, das Dante selbst aussen gelassen hatte, als er als Dichter diese Szene schuf.

Im *Paradiso* sind die irdischen Schönheiten das Poetische, das Dante uns gegeben hat. De Sanctis hat sicher damit gerade die Schönheit den abstrakten Formen des Lichtes gegenüber gut abgehoben. Er hat uns die schönsten Stellen aufgereiht, wo das Lichthafteste und Feinste von der Erde genommen wird: die Lerche, die am Morgen aufsteigt und in der Höhe jubelt, der Vogel, der vor der Morgendämmerung ausschaut, um seinen Jungen Futter zu holen, der «miro gurge». Alle diese Bilder, sagt De Sanctis, sind so poetisch, dass wir vergessen, bei welcher Gelegenheit sie Dante gebraucht hat. Er stellt so oft ein konkretes irdisches Bild den Formen des Paradiso gegenüber, z. B. den hl. Bernhard den übrigen Seligen der Rosa dei Beati. Weil aber nun De Sanctis im Paradiso wenig Poesie irdischer Schönheit sieht, und er das Doktrinäre meistens verurteilt, muss ihm die Poesie, die an ganz unscheinbaren Stellen aufleuchtet, entgehen. So scheinen

---

72) p. 220.

ihm die Trone des Paradieses wie Katheder zu sein, von denen herab gelehrt wird und er sieht nicht, wie auch in den trockensten Erklärungen der Lehrer dem Schüler Punkt für Punkt über die Schwierigkeiten hinweghilft. Aber auch einer andern Gefahr sind wir ausgesetzt, wenn wir glauben, dass nur Jenseitiges den Gegenstand der Cantica bilde: es könnte leicht scheinen, dass sie der Lobpreis der Weltflucht sei. Das hat De Sanctis, wenn auch nur flüchtig, angedeutet. Verschiedene Male spricht Dante von den unnützen Beschäftigungen der Menschen, und wie er die Erde als keinen Ball im Weltenraum erblickt, nennt er sie: «L'aiuola che ci fa tanto feroci». De Sanctis bemerkt hierzu: «Il poeta si sente già cittadino del cielo e guarda così di passata e con appena un sorriso a tanta viltà di sembiante» [73]). Und doch ist es nicht bloss Verachtung, die sich hier ausdrückt. Es spricht hier nicht ein Asket, sondern Dante, der selbst in all den Hass verwickelt war, der gehasst wurde und selber von Herzen hasste, der hier im Paradies wohl fühlen mag, dass die menschlichen Bemühungen ein Nichts sind gegenüber der Ewigkeit, der sich aber doch nie ganz vom Menschlichen losschlagen kann. Dass Dante wirklich so gefühlt hat, zeigt auch De Sanctis: «Pur è quest'aiuola che desta nel seno de'beati varietà di sentimenti e di passioni, facendo vibrar tutte le corde» [74]). Die Glücklichen wenden doch auch ihren Sinn der Erde zu: ein Petrus macht den Himmel erglühen in seinem Zorn über seine geld- und machtgierigen Nachfolger. Dazu gehören all die Beschreibungen der Dekadenz der Orden und der Kirche, die De Sanctis auch hier allzusehr im Sinne des Sarkasmus, der Satire und der Ironie ausdeutet. Ganz gleich wie im Purgatorio musste De Sanctis die Poesie der Gruppe nur kurz angeben, ohne sie weiter zu untersuchen. Im Paradiso fühlen wir etwas von der Bewegung, die an einem feierlichen Tage durch ein ganzes Volk geht. De Sanctis gibt wohl zu, dass die Chöre der

---

[73]) p. 233.
[74]) p. 233.

Engel ein wenig Leben in die ewige Ruhe des Paradiso bringen. Aber da ihm das Plastische als Ideal der Dichtung vorschwebt, findet er: «I canti delle anime sono vuoti di contenuto, voci e non parole, musica e non poesia: è tutto una sola onda di luce, di melodia e di voce, che ti porta seco» [75]). Aber trotz dieser Ablehnung der «Musik» kann er sich ihrem Bann nicht entziehen. Und was anderes als Poesie ist dann diese Musik? Ist der Dichter darauf ausgegangen, uns mit dem Ton der Worte zu ergötzen und zu verblüffen, so ist dies freilich keine Poesie, sondern die Kunst eines Wortjongleurs; aber wenn, wie in jeder Poesie, in jeder poetischen Prosa, die Musikalität sich einstellt, so ist sie ein Ausfluss des lyrischen Gefühls. Auch findet De Sanctis, dass im ewigen Licht, in der ewigen Freude, in der ewigen Melodie die einzelne Persönlichkeit untergeht: «I loro moti sono danze, le loro voci sono canti: ma, in quell'accordo di voci, in quel turbine di movimenti, la personalità scompare: è una musica in cui i diversi suoni si confondono e si perdono in una sola melode. Non c'è differenza di aspetto; ma, per dir così, una faccia sola» [76]). Auch hier kritisiert De Sanctis, dass Dante nur die ersten Verse der kirchlichen Hymnen zitiert habe, ohne die Lyrik selbst zu schaffen; aber doch bewundert er den Chor der Maria. Mit all dem weist De Sanctis nicht auf die Poesie hin, sondern darauf, dass Dante oft die ewige Freude, das unendlich gesteigerte Licht beschreiben möchte, aber ins Abstrakte fällt. Dass Dante oft seine Unfähigkeit, das Höchste auszudrücken, bekennt, ist doch kein Beweis gegen die Stellen, die wirklich poetisch sind. Wenn so die reine Geistigkeit den abstrakten Hintergrund und damit die Grenze bildet, so hat dies De Sanctis doch nicht gehindert, mit seinem feinen Sinn für Poesie, den poetischen Schimmer, der sich oft über die theologischen Erörterungen ausbreitet, festzustellen und kritisch einzufangen. Freilich behilft er sich dazu eines Begriffes der kritisch

---

[75]) p. 232.
[76]) p. 231.

unklar ist und nach Willkür positive und negative Wertungen hervorrufen kann. P. Pizzo [77]) bemerkt sehr gut, dass hier De Sanctis auf der hegelschen Idee fusst, wonach in den frühern Epochen die Poesie in Berührung mit der Wissenschaft entwickelt habe. So ist für De Sanctis die mittelalterliche Wissenschaft zum Teil auch poetisch: «La scienza com'era concepita a'tempi di Dante, sposata alla teologia, aveva una forma concreta e individuale, materia contemplabile e altamente poetica» [78]). Ein anderes Mal sagt De Sanctis, dass die Wissenschaft zur Zeit Dantes die christliche Welt nicht auflöste, sondern sie nur erklärte und sie in ihrer Konkretheit nicht antastete. Es ist noch nicht die reine Wissenschaft, wie sie sich in Göthe wieder mit der Poesie vereinigte [79]). So hat diese Wissenschaft im Paradiso oft konkreteste und damit auch poetische Form: «La forma scientifica è qui meno un ragionamento che una descrizione, come di cosa che si vede e non si dimostra» [80]). De Sanctis sagt aus Anlass einer Erläuterung des hl. Thomas [81]): «I concetti qui non sono astrazioni, ma forze vive, gli attori della creazione... hai una storia animata, con una chiarezza e vigore di rappresentazione che fa di Dio e della natura vere persone poetiche» [82]).

Was die Kritik De Sanctis ist, wenn sie sich von den begrifflichen Konstruktionen frei hält, ersieht man aus den Essais über die Francesca da Rimini, den Farinata, den Ugolino und Pier delle Vigne. In jedem dieser Essais haben wir einen lebendigen dichterischen Organismus vor uns. De Sanctis versteht es, zu zeigen, wie ein Strom eine Szene durchflutet und jedes Wort so steht, wie es stehen

---

77) Pizzo, op. cit. pp. 460/1.
78) p. 236.
79) p. 160.
80) p. 236.
81) Par, XIII, 52-60.
82) p. 238.

muss, wie alles beiträgt, eine einzige Harmonie zu schaffen. De Sanctis kämpft hier für die Poesie gegen all die Kritiker, die den gewaltigen Eindruck, den die Poesie auf jeden macht, bald vergessen und mit Begriffen die Dichtung analysieren, indem sie meist nur einen Punkt ins Auge fassen, statt das Ganze in seiner Grösse und Einheit auf uns wirken zu lassen; er kämpft gegen die Kritiker des achtzehnten Jahrhunderts, die nach zeitgenössischem Geschmack alles beurteilen, gegen die andern, die hundert Warum aufwerfen und nie mit ihren unnützen Fragen zu Ende kommen. Weil er so tief in die Poesie eingedrungen ist, kann er zeigen, wie sich eine Situation aus der andern entwickelt, wie oft ein Wort, eine Geste alles blitzartig beleuchtet. Wir haben hier jede ästhetische Theorie hinter uns und sind der Dichtung unmittelbar hingegeben. De Sanctis kann selbst das, was Dante nur andeutet, begreiflich machen. Er muss als Kritiker analysieren, aber Analyse ist hier Aufzeigen der Synthese. De Sanctis hat selbst einmal die Arbeit des Kritikers charakterisiert: «Come critico, io sono costretto ad esporre diviso ed analizzato quello che nella poesia è uno e contemporaneo. Le attitudini sono... l'accompagnamento delle parole, e le parole sono le impressioni immediate dei sentimenti, e i sentimenti sono provocati da circostanze estrinseche, uscite dal fondo della situazione naturalmente...» [83]). Weil er so tief in die Dichtung eingedrungen ist, kann er das Wichtige vom Nebensächlichen unterscheiden, das ewig Lebendige in der Dichtung vom Abgestorbenen, denn Alles, was nicht vom Gefühl durchglüht ist und in die Poesie eingegangen ist, ist tot; so sagt er: «...ne'lavori d'arte non rimane della storia se non quello solo che è appreso e fissato nella forma: tutto l'altro perisce irremediabilmente» [84]). Ja in diesem Zwiegespräch mit dem Schöpfergeist Dantes bekommt die Sprache De Sanctis

---

[83]) La Critica, X, p. 315.

[84]) Saggi Critici, ed. cit, II, p. 219.

selbst einen danteschen Klang, wie schon treffend gesagt worden ist [85]). Gehen wir die einzelnen Essais kurz durch.

Die Francesca da Rimini mag im Sinne des Romantischen übersteigert sein. Dies erreicht De Sanctis dadurch, dass er, wie fast immer, seine Darstellung als Kontrast aufbaut. Francesca gewinnt ihre Grösse durch den Vergleich mit Beatrice und mit den andern donne angelicate des Dolce Stil Nuovo. Waren diese Frauen der Inbegriff der Tugend, ein Ideal, das noch nicht in die Realität herabgestiegen war, kurz allzusehr das Begriffliche und Typische, so ist Francesca die erste Frau der modernen Dichtung und wird in eine Linie gestellt mit Ophelia, Julia, Klara, Tekla und Gretchen. «Francesca non è il divino, ma l'umano e il terrestre, essere fragile, appassionato, capace di colpe e colpevole, e perciò in tale situazione che tutte le sue facoltà sono messe in movimento con profondi contrasti che generano irresistibili emozioni» [86]). Damit ist auch schon die Idee angetönt, dass die moralische Vollendung nicht poetisch sei, wohl aber die Sünde. Und doch, wie klingen, trotz der Sünde, ihre Worte so keusch wie sie die Geschichte ihrer Liebe erzählt, was für feine Gefühle spinnen sich hinüber und herüber, Dante, der am Leiden der Liebenden teilnimmt und Francesca, die für diese Teilnahme ihm danken möchte. De Sanctis zeigt den Gefühlsinhalt eines Wortes wie «affannate» oder des «grido affettuoso». Der Stil Francescas ist ein lapidarer, bis zum letzten Laut voll von eindrücklicher Kraft und doch wieder so weich, so hintergründig-tief. Francesca spricht und doch wie grosse Lücken lässt sie in der Erzählung ihrer Liebe; sie hüllt sich in Geheimnis, ihre Worte lassen uns mit Dante in Nachsinnen versinken. Diese Liebe ist höchste Tragik. Mit meisterhaften Strichen zeichnet uns De Sanctis dieses Drama der Liebe, wo Liebe immer zugleich Sünde ist, er zeigt uns, wie überall die Hölle gähnt,

---

85) Leone Diculescu in «Note critiche alla critica letteraria di F. D. S.» in Archivium Romanicum, XIV, 325-60.

86) S. Cr. II, p. 189.

wie Strafe und Liebe untrennbar verbunden sind. Es ist der Schlund der Hölle der sich auftut in dem Verse: «Questi, che mai da me non fia diviso, La bocca ni baciò...» Und Francesca wird in unsern Augen noch grösser, wenn wir an die Frauen der italienischen Literatur denken, an die Frauen des Ariost, die nur skizziert sind, an die raffinierte Armida, an die kalte Clorinda des Tasso, an Silvia und Nerina, die flüchtigen Gestalten Leopardis. De Sanctis möchte ein Frauenideal für die ganze Literatur verbindlich machen; auch glaubt er, dass Silvio Pellico den Reichtum der Gestalt Francesca's nicht ausgenützt habe; auch hier trennt er den Inhalt von der Form. «Quando io penso a Silvio Pellico, non so persuadermi come tante sfumature, tante finezze e delicatezze di sentimenti gli sieno potute sfuggire, e come gli sia uscita dalla penna una Francesca tutta un pezzo e di una fattura così grossolana» [87]).

Im Essai über den Farinata führt uns De Sanctis in die Zeit Dantes mit ihren Interessen, in die Idealwelt des dolce stil nuovo, in die Welt des heiligen Franz und in die neue Welt, die sich daraus erhebt, die der politischen Kämpfe. Es ist hier ein Charakter, wie er im Kampf des Lebens gebildet wird, es erhebt sich vor uns die gewaltige Gestalt Dantes, die über die Parteistreitigkeiten hinaus die Liebe zu seiner so undankbaren Vaterstadt im Herzen trägt, jener Dante, der die Gemeinheit und Schwachheit und Feigheit so sehr verachtete, wie er es bei den Lauen, bei Argenti und Bocca degli Abati gezeigt hat. Eine Figur dieser gewalttätigen Kraft ist Capaneo; es ist die materielle Kraft, nicht die des Geistes, wie bei Farinata. Und nun zeigt uns De Sanctis, wie Dante Farinata in seiner Grösse vor uns ersteht, ohne dass wir ihn sehen, und wie Farinata sich zu monumentaler Grösse erhebt im Vers: «...s'ergea... Com'avesse lo'nferno in gran dispitto.» Es folgt Rede und Gegenrede und Dante zeigt sich Farinata ebenbürtig. Zwischen diese Szene des politischen Heroismus

---

87) S. Cr, II, p. 200.

ist die Poesie der Freundschaft eingeflochten. De Sanctis weist all die unnützen Fragen der Kritiker und Kommentatoren von der Hand und analysiert die Szene des tragischen Missverständnisses, das entsteht, weil der geängstigte Vater in dem Schweigen Dantes die Bestätigung seines Unglückes sucht und in seinem Schmerz rücklings ins Feuergrab fällt. Farinata hatte während dieser Szene mit seinem Schmerz kämpfen müssen, und nun sehen sich Dante und Farinata noch einmal gegenüber, eine Szene, die mit der Apotheose Farinatas endigt, womit sich Farinata vom Kämpfer der Partei zum Verteidiger seiner Vaterstadt wird.

Im Essai über den Ugolino zeigt uns De Sanctis zuerst, wie das Leben im Eise des unteren Inferno erstirbt, wie die Materie rein hervortritt in Lucifero, wie der Stil ein rein beschreibender wird. In dieser toten Welt ersteht plötzlich eine Szene erschütterndster Dramatik. Wir sehen Ugolino, der am Nacken seines Feindes nagt; seine Gier ist unbefriedigt; die grausame Rache kann seine elementare Wut nicht sättigen: er nagt und weint zugleich. De Sanctis weiss uns all die unsägliche Wut und tierische Grausamkeit herauszuheben. Und mitten in diese schaurige Symphonie des Hasses hat Dante eine liebevolle Szene eingewoben, die doch wieder so tragisch beleuchtet ist. Ugolino ist auch Vater. Er darf die unschuldigen Kinder im Gefängnis nicht wissen lassen, was ihnen bevorsteht; er darf nicht Mensch sein und in Wut ausbrechen, als Vater muss er eine Statue sein. Und die Probe wird noch unmenschlicher gemacht durch die Kinder, die ihm mit ihren Liebesbezeugungen noch grössern Schmerz beifügen, wenn sie glauben, der Vater beisse sich in die Hände aus Hunger, wo er es doch nur ihretwegen tut. So erhöhen in dieser tragischen Atmosphäre die feinsten Beziehungen noch die Qual. De Sanctis lässt kein Moment dieser monumentalen Szene aus. Nachdem sich die Tragik ins Sublime gesteigert hat bis zum Tode der Kinder, den Ugolino viermal erleben muss, bricht eine namenlose Wut aus, die kein Gedanken und keine Worte mehr ausdrücken können.

Der Mensch wird zum Tier. Wir fühlen etwas von den schaurigen Tiefen dieses elementaren Triebes im Verse: «Poscia più che il dolor potè il digiuno...»; es ist ein Schrei, der uns zuinnerst erfasst, der Sinn wird dunkel und vielleicht gibt gerade die Dunkelheit uns das Unfassbare. De Sanctis lässt uns hier mit Dante nur ahnen; er macht es nicht wie so viele inquisitorische Interpreten, die um jeden Preis, auch um den Preis der Poesie, da Klarheit schaffen wollen, wo der Dichter uns im Dunkeln hat lassen wollen. Zuletzt bricht Dante in einen unbändigen Zorn aus. De Sanctis sagt von dieser einzigartigen Szene: «Gittare in mezzo a concezioni così salvagge figure e situazioni così tenere e gentili e amabili, conservare l'unità del concetto e del disegno e del colorito tra tanta varietà di gradazioni, far vibrare tante corde senza che il motivo principale fosse dimenticato, anzi far servire quella diversità a ricondurci allo stesso motivo, immaginare i più nuovi, i più inaspettati, i più pietosi colpi di scena e riempierli di tenebre, di silenzio, di disperazione e di monotonia, introdurre contrasti così veri, così naturali, così intimi accanto a tanta unità, spingere le immagini e i sentimenti al grandioso, al selvaggio, al sublime, e con tale fusione di colori, con tale finezza di gradazioni, con tale ingenuità ed effusione della natura umana che niente ti paia artificiale e esagerato, anzi tutto ti paia vero, naturale, evidente, necessario, e ne resti percosso profondamente nella tua natura d'uomo, questi sono i miracoli dell'arte» [88]).

Auch Pier delle Vigne ist eine Dantesche Gestalt, die De Sanctis untersucht hat. Zuerst weist De Sanctis alle Interpretationen aus dem Begriff des Selbstmörders zurück. Der Dichter hat keine Idee, sondern Körper vor sich. Und nun sehen wir, wie Dante sich an einer Situation inspiriert hat. De Sanctis zeigt all die Eindrücke auf, die entstehen durch die phantastische Natur, durch diesen Busch, der eine Seele beherbergt; dann sehen wir Pier delle Vigne

---

[88]) S. Cr. II. p. 247.

selbst: den Kanzler, der ganz in seinem Amt aufgeht, den Troubadour und Höfling, den eigentlich der Selbstmord am wenigsten rührt, so sehr ist er seinem Kaiser ergeben und härmt sich nur, dass er seine Gunst verloren. Seine Worte sind gewählt, es ist die feine Hof- und Kanzleisprache. Wie er seine unverbrüchliche Treue beteuern möchte, schwört er bei seinen Wurzeln, ein Bild, das sich natürlich einstellt, so sehr hat Dante die Situation von innen aus belebt. Auch wie Pier delle Vigne erzählt, wie die Seelen in die Büsche verwandelt werden, haben wir Posie, erzählt er doch seine eigene Geschichte. Alles ist so Handlung, Gefühl und Leben geworden, nichts ist abstrakt geblieben. «Tale è questo canto, una ricca armonica che dal misterioso e dal fantastico va digradando in suoni flebili e soavi» [89]).

Das Fragment über Belacqua ist voll feiner Bemerkungen, die diesen komischen Charakter voll ausschöpfen. Wir sehen Belacqua, wie er faul dasitzt und kaum den Kopf hebt, wie Dante zu ihm kommt, wie ein feines Rede- und Antwortspiel voll gutmütiger Ironie zwischen Dante und Belacqua entsteht, wie schliesslich auch das Laster der Faulheit seine Logik hat, denn der Engel liesse doch niemanden vorzeitig ein; wozu die Eile; bonum est nos hic esse.

---

[89]) p. 66.

KARL VOSSLER.

Karl Vossler hat im 2. Bande des 2. Teils seines Werkes: «Die Göttliche Komödie, Entwicklungsgeschichte und Erklärung» [1]) eine ästhetische Kritik der Göttlichen Komödie gegeben. An diese Arbeit von 1910 werden wir uns im Folgenden halten, weil sie die Einzelinterpretationen enthält, die auch später kaum geändert worden sind. Die vier Aufsätze mit dem Titel «Dante als religiöser Dichter» (1921) und die neue Auflage des ganzen Werkes von 1925 [2]) werden wir unter den Polemiken zu Croce's «Poesia di Dante» anführen, da diese Arbeiten durch die Kritiken Croce's und Gentile's veranlasst worden sind. Wenn sich schon chronologisch die Behandlung in zwei verschiedenen Kapiteln rechtfertigt, so werden wir später sehen, dass die grundlegende Arbeit die von 1910 ist und die neueren Wertungen nur eine Umbiegung oder eine Anpassung an eine modernere Auffassung sind [3]).

Der Arbeit des ästhetischen Kritikers geht die des Quellenhistorikers voraus. Vossler hat in den drei ersten

---

1) Carl Winter, Heidelberg 1907-10.

2) Dante als religiöser Dichter, Bern, Verlag Seldwyla, 1921; 2. Auflage des ganzen Werkes: Carl Winter, Heidelberg 1925.

3) Ueber die ästhetische Interpretation Vosslers erschien der wichtige Aufsatz A. Janners: «Karl Vossler und die ästhetische Erklärung der Göttlichen Komödie» in der Schweizer. Rundschau, 30. Jahrgang (1930-31), SS. 438-51 und SS. 720-35 mit dessen Ausführungen ich mich oft decke.

Bänden die Entwicklungsgeschichte in religiöser, philosophischer, ethisch-politischer und literarischer Hinsicht geschrieben. Er hat ein gewaltiges Material mit einer Klarheit und Sicherheit behandelt, die ihn immer auszeichnen, wenn er Kulturgeschichte treibt. Hier wird der reiche Kulturinhalt, der in der Welt der Göttlichen Komödie ausgebreitet ist, gesichtet und zu seinen Anfängen zurückgeführt. Vossler beginnt z. B. in der religiösen Entwicklungsgeschichte mit den Aegyptern, Babyloniern, Israeliten, führt uns über die spätjüdische und frühchristliche Zeit zur Frömmigkeit des Mittelalters und zeigt, wie all die Elemente in Dantes Frömmigkeit eingegangen sind. Er untersucht besonders auch die verschiedenen Formen des Jenseitsglaubens, die für die Bildung des Danteschen Jenseits bedeutsam waren. So kann Vossler z. B. erklären, warum Dante die Freiheit hatte, persönlich die Reiche des Jenseits zu gestalten. Er zeigt uns, wie Plato das Jenseits als ein Reich von abstrakten und übersinnlichen Begriffen fasste und so das sinnliche Jenseits ablehnte, womit die religiöse Frage nach dem Jenseits in das philosophische Stadium trat. Von diesem platonischen Jenseits aus, das als philosophisches Ferment in die Religion des Christentums überging, wurde immer wieder verhindert, dass das Jenseits materiell bestimmbare Form annahm. Vossler sagt als Resultat seiner Betrachtungen über die platonische Jenseitslehre: «Dem griechischen Philosophen vor allem hat es Alighieri zu danken, dass ihm vergönnt war, ohne das Dogma zu verletzen, auf eigene Art und mit persönlichster Kunst seine Hölle und seinen Himmel zu gestalten und zu färben» [4]). Ein anderes Beispiel. Die Entwicklungsgeschichte führt immer vom Einfachen zum Komplizierten, vom Unvollendeten zum Vollendeten. Die Vollendung kann auch mit der Lösung einer Aufgabe verglichen werden, mit einer Lösung, an der Generationen mitarbeiten. Vossler zeigt, wie durch die Franziskaner eine religiöse Bewegung in das Volk getra-

---

[4]) S. 39.

gen wurde und wie die künstlerische Geistesverfassung des Franziskanertums als lyrischer Symbolismus und Anthropomorphismus bezeichnet werden kann. Als Lyriker hatten die Franziskaner eine wesentlich religiöse Gedankenwelt in eine wesentlich profane und den Laien geläufige Sprache gegossen, freilich Heiliges und Profanes, wie angedeutet, zu einem stilwidrigen Mischmasch zusammengefügt. Den Gegensatz zwischen sinnlichem und religiösem Liebesdienst zu versöhnen, war die Aufgabe des dolce stil nuovo, die Schöpfung der vollendeten Form der Sprache, die Leistung Dantes in der Komödie [5]). Es ist ganz dem Ermessen und der persönlichen Auffassung des Kritikers anheimgegeben, wie weit er in der Entwicklungsgeschichte zurückgehen und wie viele Elemente er darin einbeziehen will. So unterscheidet Vossler z. B. eine engere und eine weitere Kunstgeschichte. Die engere beginnt bei den Provenzalen, «die Ersten, die mit vollem künstlerischen Bewusstsein ihre Individualität zum Ausdruck bringen und eine neue, persönliche Dichtkunst erzeugen» [6]). «Die weitere Kunstgeschichte hingegen, d. h. die Stoff- und Quellengeschichte der «Komödie», zersplittert und verliert sich in graue Vorzeit» [7]). Damit wird die Stoffgeschichte der Kunstgeschichte untergeordnet; es sollen nur solche Motive aufgenommen werden, die auch künstlerisch bedeutsam sind; damit wird aber auch Form und Inhalt getrennt, und jedes der beiden Elemente in eine selbständige Entwicklung zurückgewiesen. So nennt Vossler den Stil oder die Form der Komödie national, weil sie sich in Italien gebildet haben, die Technik oder das Motiv, das das religiöse ist, international. So wird das, was eine ästhetische Einheit ist in zwei Elemente gespalten, von denen jedes seine eigene Geschichte durchgeht und doch werden die beiden Geschichten wieder verknüpft und zwar vom dichterischen Grundgedanken aus. Damit sind wir im Zentrum der Methode angelangt. Einerseits haben wir eine Entwicklungs-

---

5) S. 723/4.
6) S. 729.
7) S. 730.

geschichte im Sinne des Determinismus vor uns, indem die Komödie als letztes Glied einer langen Kette, in der fortwährenden Verknüpfung von Ursache und Wirkung als endgültiges Resultat erscheint, andererseits wird die Komödie dargestellt, nicht als Anschwemmung der verschiedensten Elemente, sondern als Schöpfung, die die Elemente ordnet und als Mass, auf das der Kritiker immer wieder sich beziehen muss, kurz es ist eine Geschichte, die vom letzten Endzweck aus gesehen ist, wo alles als Vorarbeit für die letzte grosse Aufgabe aufgefasst wird [8]). Die Bewegung geht von den Anfängen zu Dante und Dante erscheint wieder als selbständiger, absoluter Schöpfer, oder wie Vossler selbst einmal sagt, wie er zur ästhetischen Betrachtung übergeht: «Bisher erschienen die Zeiten und Vorzeiten uns als Quellen und Flüsse, die das Dantesche Meer erfüllen; jetzt aber wird Dante zum lebendigen Neptun, der alles Süsswasser zu sich herzieht, um ihm im Weltmeer seiner Komödie den eigenen salzigen Geschmack und den eigenen Rhythmus von Ebbe und Flut zu geben» [9]). So wird die Komödie als Kunstwerk in geschöpfte Form und geordenen Inhalt eingeteilt, in das Lyrische das ahistorisch ist und in historischen Inhalt. Das hat Vossler ganz klar ausgesprochen in der zweiten Auflage, im Kapitel über den Kunstwert der Komödie: «Es ist daher Zeit, dass wir Dantes Glauben, Wissen, Wollen und Können, so wie wir es bisher geschildert haben, in seinem kulturgeschichtlichen Werden, völlig vergessen, um es wieder zu finden als etwas Neues, d. h. als freie, durch sich selbst bestimmte dichterische Tat. Für eine solche Tat des dichterischen Geistes ist es nicht mehr entscheidend, wann, wo und durch wen sie eigentlich vollbracht wurde, ob sie dem Mittelalter oder der Renaissance, den Welfen oder Gibellinnen, den Scholastik oder Mystik, der Spät- oder Frühzeit Dantes, oder überhaupt jenem Dante zuzu-

---

[8]) vgl. L. Russo, Problemi di metodo critico, Bari, Laterza, 1929, p. 61.

[9]) S. 917.

rechnen sei; denn jetzt kommt alles darauf an, ob sie gelungen ist und ihr Gesetz, ihre Bedingtheit, ihren Halt in sich selbst und nicht etwa nur draussen hat in jenen Umständen, Ereignissen und Vorbildern, die wir uns bisher bemüht haben zu erzählen» [10]). So ist die historische und die ästhetische Methode völlig getrennt, und nach der Entwicklungsgeschichte muss Vossler sozusagen wieder von vorne anfangen. Dieser Dualismus eines Dante, der ganz an zeitlich früheres gebunden ist, und des Dante, der absolut, in völliger Freiheit schafft, findet sich auch in der ästhetischen Analyse, ja man kann sagen, dass sie ganz auf diesem Dualismus aufgebaut ist. Wohl hat Vossler anfangs versucht, ihn zu überwinden und hat sogar die Einheit von Aufbau und Dichtung in Dantes dichterischem Gemüte gefunden, aber er hat diese Betrachtung nicht weiter verwertet. So hat Vossler ganz gut das Widerspiel in der Danteschen Persönlichkeit angedeutet mit einem Dante, der sich nicht ändert und der sich doch ändern möchte. Er hat gezeigt, dass die postulierte Sinnesänderung bewiesen und bewerkstelligt wird, aber nur äusserlich. «In seiner Unveränderlichkeit möchte der Künstler ihn verewigen, seine Sinnesänderung aber und seine Entwicklung möchte der Weltweise vorführen» [11]). Wir haben eine Wirklichkeit und ein Ideal. Und dieser Dante steht nicht in einer fremden Aussenwelt, sondern in einer Welt, die er selbst gebildet hat. Wie der Wirklichkeit ein moralisches Ideal gegenübergestanden hat, steht auch der Danteschen Innenwelt eine Welt gegenüber, die nicht als gegenwärtige Tatsache gegeben wird und eher konstruktiv entworfen werden muss. So hat Vossler das Widerspiel der Interessen Dantes, des Künstlers und des Philosophen skizziert. Vossler zeigt nun weiter, wie die Einheit beider im Gemüt Dantes zu finden ist. «Das episch-dramatische Einheitsprinzip der Komödie ist Dantes Persönlichkeit, und zwar so wie sie sich in der Komödie, nicht wie sie sich in der Geschichte darstellt. Das lyrische Lebensprinzip

---

[10]) S. 625.

des Gedichtes aber ist das erregte Gemüt des historischen Dante Allighieri, aber nur insofern es in die Komödie eingegangen ist und mit seiner Teilnahme diese dichterische Welt erfüllt hat» [12]).

Aber Vosslers Denken ist doch ganz dualistisch. Er unterscheidet im Gedicht eine äussere Handlung und eine innere. Die äussere ist nichts anderes als das, was wir schon als Aufbau kennen, die innere ist die Lyrik. Er hat selbst sein Vorgehen gekennzeichnet: «Wir werden bei allen Gesängen oder Gruppen von Gesängen zunächst nach dem abstrakten Gerüste, nach der Maschinerie, sodann nach der äussern Handlung zu fragen haben, um schliesslich die Eigenart der innern Handlung, aus dem lyrischen Untergrund des Gedichtes heraus zu verstehen und zu beurteilen» [13]). So haben wir zuerst einen Dichter, der an einen bestimmten Plan gebunden ist, ein poeta additus architecto. Vom Plan aus lässt sich leicht bestimmen, wo der Dichter Schwierigkeiten haben wird. Weil der Aufbau zahlenmässig und naturwissenschaftlich erfassbar ist, werden die schwachen Stellen diejenigen sein, «wo durch abstrakte Begriffsbestimmungen der Lauf der Phantasie unterbrochen, durchschnitten und umgebogen wird; es sind vorzugsweise die Anfänge oder die Einsätze einer neuen oder die Endpunkte und Absätze einer alten Raum- oder Zeiteinheit; kurz es sind die wissenschaftlichen Einfassungen der poetischen Welt» [14]). So ist die erste Aufgabe des Kritikers, die schwachen Stellen zu bestimmen. Ihr folgt die zweite, zu zeigen, wie der Dichter die Abstraktheit überwunden und belebt hat. Dies ist der Dichter, wie er frei und ungebunden schafft. Wir haben schon bei De Sanctis angedeutet, wie die Auffassung des Aufbaus und der Poesie als zeitlich differenzierter Momente zu einer Auffassung des Dichters als poète malgré lui führen musste, und dass sie nur dann entsteht,

---

11) S. 925.
12) S. 935/6.
13) S. 937.
14) S. 931.

wenn man die Poesie als eine Realität zu preisen versucht, die über die andern erhaben ist. Die Poesie erscheint dann aber auch nicht als Schöpfung des Geistes, sondern als ein Geschenk, das dem Dichter in den Schoss gefallen ist, als etwas, das über ihn gekommen ist und das er selbst nicht gewollt hat. Diese Auffassung des Dichters als poète malgré lui ist von Vossler folgerichtig bis ins Aeusserste getrieben worden. Obwohl Vossler in seiner Ausgabe von 1925 aus Anlass De Sanctis den poète malgré lui ablehnt [15]), sagt er doch im Jahre 1933 in einem Aufsatz über puristische und fragmentarische Kritik: «Die Art wie der Lyrismus des Dichters an diesen Dämmen sich bricht, vor ihnen versandet und dann doch wieder erneute und gesteigerte Stosskraft gerade aus dem Anprall gegen das Hindernis schöpft, bis er es siegreich überflutet und doch nicht zerstört, diese durchgehende zähe Art, die «Poesie zu kommandieren» ist für Dantes Dichtergeist, für sein besonderes Können viel charakteristischer als der lyrische Schmelz und Zauber, wie er an den sogenannten schönen Stellen gelegentlich aufglänzt» [16]). Diese Bewunderung beruht aber auf einer Täuschung, nicht nur, weil dem Dichter die Dichtung in den Schoss fällt, sondern weil Aufbau und Dichtung, die wir wohl unterscheiden, nie aber trennen können, willkürlich auseinandergerissen werden, sodass, um sie wieder zusammenzubringen, die Poesie selbst als etwas Willkürliches erscheinen muss. So zeigt sich manchmal dem Dichter eine Grenze, die ihm durch die Begriffsbestimmung gezogen ist; er braust mit aller Wucht darüber hinweg, sodass man erst bei kritischer Ueberlegung merkt, welche Schwierigkeiten er überwunden hat.

Die Unterscheidung zwischen äusserer und innerer Handlung, meint Vossler, wird nun auch nach einer andern Seite hin wertvoll und kritisch fruchtbar.

---

15) S. 626.

16) Puristische und Fragmentarische Kritik: Logos, XXII, (1933), S. 206.

Vossler definiert das, was er als innere Handlung bezeichnet hatte, auch als Haupthandlung, als «aufmerksam schauende und innerlich bewegte Aufnahme und Verarbeitung» [17]) der Nebenhandlung. Nebenhandlung ist all die reiche Szenerie, die vielen Gestalten, die das Inferno z. B. beleben. Also wieder eine Spaltung in ein Innen und Aussen, in eine Reihe von Gestalten und eine Reihe von Gefühlen, die ihnen entsprechen. Es handelt sich darum, die Nebenhandlung in die Haupthandlung so einzufügen, dass die Nebenhandlung die Haupthandlung nicht überwuchert. Dass die Haupthandlung in der Nebenhandlung, die Vielheit der Gestalten sich nicht in Reiseeindrücke auflöste, konnte Dante nur dadurch verhindern, dass er die Reise pedantisch einteilte. Damit wird die Pedanterie, der Ernst und Eifer, mit dem all die Bewegungen, die Geographie verfolgt werden, zu einer Stütze der dichterischen Handlung, die ohne sie zusammenstürzen würde. Die innere Handlung soll nicht nur die äussere zu einer innern machen, indem sie alles Aeussere mit ihren lyrischen Wellen übergiesst, sondern sie soll auch der äussern ganz genau folgen. Wir haben nicht mehr «Episoden, die man beliebig umstellen oder überspringen könnte, sondern (sie) bauen sich aufeinander auf, so dass das Frühere immer vom Spätern vorausgesetzt, erhellt und erklärt wird» [18]). Die Einteilung ist nicht mehr praktischer Notbehelf, sondern selbst der Dichtung entsprungen, als etwas, das zur Sache der Dichtung gehört und selbst Dichtung geworden ist. Das Einteilen ist nun selbst aus der innern Handlung erklärbar. Vossler schlägt die Brücke hinüber und herüber. Die äussere Handlung wird zum Gesetz der innern, ja verschwindet ganz in ihr. Damit kann auch der Kritiker den Ablauf der Handlung in ihren Einzelphasen als psychologisch und künstlerisch Bestimmtes erfassen; es ist sozusagen ein Determinismus gegeben, ein Fortschreiten von einem zum andern im Sinne der Deduktion. «Demnach

---

[17]) S. 945.
[18]) S. 944.

stellt der Dichter, indem er Schritt für Schritt mit peinlicher Ordnung, mit straffestem innern Zusammenhang, ohne Seitensprünge und ohne Vorwegnahme des Folgenden vom Bekannten zum Unbekannten fortschreitet, keine übertriebenen oder unberechtigten Forderungen an seine Begleiter» [19]). Deshalb findet es Vossler auch unpassend, dass man in italienischen Städten immer nur einzelne Gesänge behandelt und nie das Ganze überblickt.

Somit ist die Einheit, die Vossler für die Komödie findet, die Einheit eines gekünstelten, willkürlich komplizierten Aufbaus. Der Dichter muss die äussere Handlung beleben, er muss den Aufbau ausschmücken und seine Tätigkeit soll immer im Rahmen des vom Architekten gesteckten Aufbaus bleiben. Einheit ist für Vossler nur das Zusammenfallen von Poesie und Aufbau, wobei die Poesie sekundäres Element ist. Im Inferno ist diese Einheit erreicht: innere und äussere Handlung durchdringen sich vollkommen in einer Einheit, die sich in den beiden andern Reichen immer mehr lockert. «Im Purgatorio und besonders im Paradiso wird die Lyrik mehr und mehr selbständig, trennt sich da und dort von der Erzählung, von der Handlung, von der Szenerie, verlässt das Gegenständliche, zieht sich in sich zurück, so dass nur noch die Seele jener lichtvollen Gesänge atmet und lebt, indes die Gliedmassen zu erstarren und zu erkalten beginnen» [20]). Damit wird die Poesie immer auf das Niveau des Aufbaues herabgedrückt, ja sie werden beide identifiziert: Dichtung ist nur belebter Aufbau. Die Einheit von Aufbau und Poesie, die Vossler anfangs willkürlich zerstört hatte, kann nun nicht mehr gefunden werden; sie ist nicht mehr ein geistig Geschaffenes, sondern liegt ausserhalb als blosse Forderung oder als willkürliche Gleichschaltung. Die Kritik Vosslers geht aus von einem willkürlich gesetzten Aufbau und endigt damit, dass der Aufbau für die Dichtung verbindlich und zu ihrem innersten Gesetz gemacht wird.

---

[19]) S. 945.
[20]) S. 950.

Das heisst aber nichts anderes, als ästhetische und ausserästhetische Elemente fortwährend vermischen und jede Möglichkeit, die Poesie von der Nicht-Poesie zu unterscheiden, aufzugeben und wegzuwerfen. Wir werden in der folgenden Untersuchung der Einzelanalysen wiederholt sehen, wie die Poesie manchmal wohl aufgezeigt wird, wie aber immer wieder der Aufbau in seiner logischen Härte hervortritt, sodass die Arbeit des Dichters, die Vossler doch immer bewundern möchte, gerade unbeachtet bleibt und zurücktritt. Vossler ist, weil er die alte begriffliche Einheit De Sanctis wieder aufgenommen hat, dazu gedrängt worden, aus dem Aufbau die dichterischen Möglichkeiten kalkulieren zu wollen, also eine Art approximativer Abschätzung der Einzeluntersuchung vorauszuschicken; diese Abschätzung wollen wir im Folgenden betrachten, um dann zu den Einzelanalysen überzugehen, die uns erst recht zeigen, wie sich die Forderung der Einheit des Aufbaus ausgewirkt hat.

Die Grundstimmung des *Inferno* ist «der erhabene Schauer vor der Ewigkeit des Schmerzes». Es ist die Stimmung, wie sie sich zuerst in den Versen der Inschrift über dem Eingang des Inferno kund gibt. Es ist das Aufgeben aller Hoffnung, die ewige Klage, der ewige Schmerz. Die äussere Szenerie mit ihren Naturerscheinungen, wie Regen, Flammengräber, Schlangen etc., ist selbst menschenfeindlich, ist verkörperte dämonische Grausamkeit. Sie ist selbst Handlung, ist dichterischer Ausdruck einer fortwährend sich steigernden Menschenfeindlichkeit. Von der äusseren Szenerie aus ist kein Hindernis für das Werden der Grundstimmung zu erwarten; ja sie trägt dazu bei, sie zu vertiefen und zu beleben. Freilich an zwei Punkten wird die Szenerie prosaisch und die Grundstimmung wird Schwierigkeiten haben, sich geltend zu machen. Einmal am Ende des Inferno: «Da der Himmel das Reich der

Form und die Hölle das Reich der Materie ist, so hat die Hölle ihren Sitz im Innern der Erdkugel, ja sogar in ihrem Innersten, in ihrem Mittelpunkt. Dieser Mittelpunkt als der Sitz der absoluten Materie aber ist gerade so abstrakt, wie die Raumlosigkeit als Sitz der absoluten Form. Demnach darf man erwarten, dass hier in der letzten Tiefe der Hölle das Leben der Dichtung erstirbt und sich in Prosa auflöst» [21]). Das hatte mit andern Worten schon De Sanctis gesagt. Freilich hat De Sanctis, wie wir uns erinnern, das Ersterben der Poesie mit vielen Beispielen belegt und hatte es aus vielen Beobachtungen abgeleitet. So war bei De Sanctis wenigstens die Poesie mit dem Leben in Beziehung gesetzt worden, während hier reine Mathematik der Poesie gegenübergestellt wird. Die andere Stelle, wo Gefahr droht, ist der Anfang. Anstatt einfach die Tatsachen zu referieren, hat Vossler wieder eine Konstruktion aufgestellt. Vossler argumentiert folgendermassen: Dante hat sich in die göttliche Welt hineingestellt als wäre er selbst nicht göttlich. Wie die Transzendenz ein logischer Widersinn ist, ist dies Hineinstellen widersinnig und kann nur wieder durch Willkür behoben werden. Wir haben im ersten Gesang die Spaltung in einen leibhaftigen Wanderer und eine rein geistige Lebensführung, in die Körperwelt und die Geisteswelt, sodass weder ein philosophischer Gedanke, noch ein poetisches Bild, sondern nur eine begriffsphantastische Willkürkonstruktion entstehen konnte. Dieser Gegensatz ist aber der alte zwischen Dante, der sich verändern möchte und Dante, der sich nicht verändert, ein Gegensatz, der in der ganzen Komödie spürbar ist.

Im Grossen und Ganzen wird das Inferno poetisch realisierbar sein. Diese Annahme stützt Vossler noch auf zwei Dinge: auf eine Konstruktion und den vorherrschenden Gemütszustand Dantes zur Zeit, da er die Komödie schrieb. Die Konstruktion ist genau so abstrakt wie alle andern. Dante hat die Konfiguration seines Jenseits aus den abstrakten neun ptolemäischen Himmelskugeln gewonnen.

---

[21]) S. 937/8.

«Da alle mathematische Bestimmung von den Himmeln abgeleitet ist, da alles abstrakte Gesetz aus der Welt des Paradieses deduziert wurde, so ist von Anfang an zu erwarten, dass dort, im Schoss der Gottheit, die schwersten poetischen Gefahren und Hindernisse lauern und dass andererseits in der Hölle diese Gefahren und Hindernisse am leichtesten überwunden werden» [22]). Diese Annahme wird weiter bestätigt, wenn wir daran denken, dass Dante, um die wahre Grundstimmung der Hölle zu erleben, «niemals in seinem Dasein besser vorbereitet und eingestimmt war als in den Tagen, da er selbst seine tiefsten Schmerzen, den Tod Beatricens und Kaiser Heinrichs, erfahren hatte und an seinem Wert verzweifeln musste...» [23]). Diese Ableitung ist gerade so willkürlich, wie die Konstruktion und man könnte ebensogut, wie A. Janner treffend bemerkt [24]), aus dieser Stimmung Dantes die resignierte des Purgatorio oder die völlig ergebene des Paradiso ableiten.

Die Grundstimmung des *Purgatoriums* ist die des Uebergangs, des Wunsches nach Erlösung; die innere Handlung, das Emporstreben von der Unzulänglichkeit zur Vollendung. Es fragt sich wieder, wie diese innere Stimmung in der äussern Szenerie zum Ausdruck kommen kann. Auch hier wieder spannt Vossler eine abstrakte Konstruktion zusammen mit etwas Psychologischem. Einmal, sagt Vossler, wird der Parallelismus mit der Hölle zum Mechanismus führen: «Die Parallelisierung der Sünder des Purgatorio mit denen des Inferno hat dazu geführt, dass die ersteren, welche Ringende sind, den letztern, welche Leidende sind, ähnlicher erscheinen, als gut und wahr ist» [25]). Dann — dies ist das Psychologische — sollte das Purgatorio der Gesang der «Befreiung und der Freiheit des Willens sein, zeigt uns aber nichts als gehemmte und gebundene Menschen» [26]). Diese Betrachtung führt schliess-

---

[22]) S. 931.
[23]) S. 949.
[24]) op. cit., S. 442.
[25]) S. 1081.
[26]) S. 1081.

lich Vossler zum lächerlichen Vergleich des Purgatoriums mit einer Anstalt. Vossler führt all das aus, was eine Anstalt auszeichnet: haarkleines Befolgen der Bestimmungen etc. etc. Weil der Eintritt und der Austritt aus einer Anstalt poetisch sind, wird am Anfang und am Ende des Purgatoriums die Poesie gedeihen können, in der Mitte aber nicht. Weiter wird die Natur, die im Inferno dichterisch übersteigert war, hier eine anstaltliche, d. h. schulmeisterliche, dosierte, verordnete Natur sein. So lässt sich annähernd sagen, wie die Poesie beschaffen sein wird. Da die Büssenden durch die Disziplin entstellt sind, wird alles auf ihr Innerliches abgestellt werden, das psychologische Interesse wird vorherrschen. Dante nimmt als Wanderer selbst sittlich teil am Leiden, er unterwirft sich selbst den Gesetzen und erlebt sie an seinem eigenen Leibe. Da aber die Erlösung nur durch Gnade möglich ist, tritt noch das religiöse Interesse hinzu. Diese drei Interessen: das sittliche, das psychologische und das religiöse beleben die Abstraktheit der Konstruktion.

Das Problem des *Paradiso* hatte Vossler von De Sanctis übernommen. Wir wissen, dass De Sanctis das Paradiso, das nur das Reich des Geistes sein sollte, abgelehnt hat, dass er aber doch nicht die vielen schönen Stellen übersah und von einem Paradiso sprach, das mit irdischer Schönheit geschmückt war. Das war immerhin eine Lösung gewesen, die, wenn auch theoretisch widerspruchsvoll, doch die Dichtung rettete. Vossler stellt die gleiche Frage: «Wie kann der Menschengeist eine derartige Transzendenz oder Vergottung seiner selbst begreifen? Er kann sie weder ausdenken, noch vorstellen, weder wissenschaftlich, noch künstlerisch vergegenwärtigen. Er kann sie nur hoffen, wünschen, ahnen. Darum ist der Gegenstand des Paradiso weder für wissenschaftliche Abhandlung, noch für erzählende Dichtung ein möglicher Stoff. Kein Drama und kein Epos, nur ein kurzer lyrischer Gesang der Hoffnung, der Sehnsucht, der Ahnung, nur ein hymnisches Gebet konnte hier noch gedeihen... ...Darum ist seine dritte Cantica nicht etwa wie die andern nur da und dort, son-

dern grundsätzlich verfehlt und missglückt. Von der Kunstkritik muss das Paradiso als ein riesenhafter Missgriff, als eine im innersten Kern missratene Konzeption verurteilt werden» [27]). Vossler fragt sich, wie ein Irrtum von so ungeheurem Ausmass möglich war. Er denkt zuerst an die Poetik des Mittelalters, an den Supranaturalismus etc., die ihn hätten dazu verleiten können. Aber diese Erklärungen befriedigen ihn nicht ganz. Und nun tritt das hervor, was bei der Vosslerschen Kritik im Hintergrunde steht, nämlich die Idee, dass das ganze Werk vom Paradiso aus, d. h. von der Transzendenz aus konzipiert war. Vossler hatte ja anfangs bemerkt, Dante habe Körperwelt und Geisteswelt, eigene Welt und Gotteswelt auseinander gerissen, er habe seine eigene Welt in eine Gotteswelt eingebaut, die nur mit abstrakten Begriffen ausgedacht werden konnte. Was vorher Willkür der Trennung in zwei Welten war, zeigt sich jetzt als Willkür des Hineinstellens des Ich in einen abstrakten Raum. So hatte Vossler gesagt: «Abstrakte Begriffe und Figuren, deren Natur eine mathematische ist, decken sich nie und nimmer mit konkreten Dingen und Gestalten, deren Natur eine historische, individuelle, kontingente und ästhetische ist. So krankt denn die Komödie von Anfang an an mathematisch-naturwissenschaftlicher Abstraktheit, d. h. von künstlerischer Seite aus betrachtet, an konstruktiver Willkür» [28]). Die schwachen Stellen liegen immer da, wo diese abstrakten Begriffsbestimmungen hervortreten. Im Inferno hatte Dante mit Ausnahme der zwei Stellen die Abstraktheit immer aufheben können; im Purgatorium war es ihm nicht immer gelungen. Jetzt, im Paradiso, im Reich der reinen Transzendenz, musste die fundamentale Unmöglichkeit hervorbrechen. Vossler vergleicht die Komödie mit einer Pflanze. Die Transzendenz ist das Samenkorn; die junge Pflanze konnte der Zerstörung widerstehen, die alte musste absterben. «Eben dadurch, dass im Inferno mit

---

[27]) S. 1159.
[28]) S. 930.

einer Kunst und Folgerichtigkeit, die wir bewundert haben, sämtliche dem Plan des Ganzen eigene Gefahren oder Schwächen beseitigt worden sind, und dadurch, dass sie auch aus dem Purgatorio noch lange und mit Erfolg hinausgestossen wurden, eben dadurch sind sie schliesslich zu einem einheitlichen feindlichen Heere geschwollen, das um so grimmiger nun über das Paradiso herfällt und dem mächtigsten allen Dichter den Garaus macht. So rächt ein langer, angstvoller, natürlicher Todeskampf an einem gesunden Lebewesen all die tausend Schwächen und Krankheiten, denen es trotzig und stark die Aufnahme verweigert hat... Solche und ähnliche Erwägungen zwingen uns, den dichterischen Widersinn des Paradiso nicht als einen schwächlichen Lapsus, sondern als einen riesigen und erhabenen Irrtum zu betrachten und mit derselben Liebe zu durchdenken, mit der wir den Tiefsinn des Inferno und Purgatorio zu verstehen versuchten» [29]). Dieser Kampf ist ja, nur in anderer Aufmachung, der Kampf, den schon De Sanctis angenommen hatte, als er von der Entwicklung von der Materie zum Geist sprach. Freilich hatte auch dort De Sanctis, die Grenze, die er gesetzt hatte, immer wieder überschritten, die Entwicklung selbst war mit einer Unzahl von feinen Bemerkungen gestützt, wo Vossler abstrakte Linien zeichnet und nur das Resultat De Sanctis übernimmt. Bei De Sanctis hatte man doch eher das Gefühl, die Entwicklungen seien da, um dem Kritiker eine Operationsbasis zu schaffen, als Ausgangspunkt, als erste Erfahrung, die dann fortwährend bereichert werden konnte. Hier sind die Entwicklungen Selbstzweck. Das sehen wir auch daraus, dass Vossler fortfährt, etwas ästhetisch zu untersuchen, was er selbst als ästhetisch negativ bezeichnet hatte. Vossler preist nun Dante als einen Künstler, der mit der grössten Folgerichtigkeit, ohne auszuweichen, ohne die Einheit des Werkes aufzugeben, die Linien aus dem Inferno aus dem Konkreten ins Abstrakte weitergezogen hat. Aber dies ist im Grunde keine ästhetische Unter-

---

[29]) S. 1162.

suchung mehr, sondern spielerische Freude an Entwicklungslinien und geheimnisvollen Zusammenhängen. «Der ästhetische Wert des Paradiso aber liegt gerade in der Sicherheit und Unerbittlichkeit seiner dichterischen Logik; er liegt, wenn ich so sagen darf, in der Grösse und Richtigkeit seiner Kunstfehler» [30]). Es ist nur die Freude am Paradoxalen, von der «Richtigkeit der Kunstfehler», von einem «ästhetischen Wert der dichterischen Logik» zu reden. So kann natürlich die Interpretation des Paradiso nicht mehr die Lyrik dieser Cantica zu Tage fördern, sondern nur abstrakte Linienführungen und philosophische und anschauliche Paradoxien. Von der philosophischen Paradoxie der Transzendenz aus versteht nun Vossler den «flimmernden und halluzinatorischen Widersinn der anschauenden Phantasie». In der Handlung zeigt sich uns eine zeit- und raumlose Reise, der Widersinn der Seelen, die örtlich verteilt und doch in der Rose beisammen sind, der Widersinn eines Himmels, dem Dante zuliebe ein Fest veranstaltet und doch auch wieder das Fest immer begeht, ohne dass Dante dabeizusein braucht, ein Durcheinanderfliessen von Ich und Du, Ich und All. In der Szenerie ist es der Widersinn von Sein und Scheinen, von Körperlichkeit und Geistigkeit der Sphären. Alle Körperlichkeit, alle Handlung geht auf in der Idee und im Denken. Im Stil und in der Stimmung haben wir ein Auf und Ab zwischen Lyrik und Wissenschaft. Wenn das Diesseits als hinfälliger Schatten den absoluten Geist ausdrücken soll, entsteht der unsichere Stil, «der wie ein Sterbender nach Luft schnappt» [31]), eine Lyrik, die immer wieder von der Prosa aufgesogen wird. Die zweite Form ist die moralische Satire, in der das Diesseitige über die Geschichte der Menschen ins Jenseits dringt. Dies sind die einzigen lyrischen Formen des Paradiso. Wir haben drei Grundtöne der Sprache: das Blassgraue des Lichts, das nur durch Multiplikation gesteigert werden kann, eine Monotonie, die durch

---

30) S. 1173.
31) S. 1170.

Steigerung aller irdischen Werte ins Vollkommene hervorgerufen wird; zweitens die fortwährende Anstrengung, diese Monotonie zu überwinden, wodurch die Sprache sich zerklüftet; drittens das Gefühl der Sehnsucht und Seligkeit, das im Zerfliessen der Bilder übrigbleibt. Das sind die letzten Reste einer Lyrik, die ganz aus dem Gedanken heraus geboren ist und wieder darin untergeht. Was eigentlich Vossler interessiert, ist dieses Schauspiel eines Gedankens, der lyrische Form annimmt, sie aber wieder abwirft, wenn sie nicht mehr genügt das Proteushafte der Erscheinungen, die kommen und vergehen, von der Peitsche des Gedankens getrieben. Zuletzt tritt der Gedanke, der hinter den absterbenden Formen gestanden war, selbst hervor und soll zum Drama werden: so kommt Dante zum Examen. Vossler lehnt dies als eine «offenkundige Geschmackslosigkeit» ab, bewundert aber wiederum die Folgerichtigkeit Dantes, der alle Handlung im Gedanken hat versinken lassen und den Gedanken selbst als Handlung hat darstellen wollen und die Abstraktion auf eine Spitze getrieben hat, wo sie ins Unmögliche abbrechen musste.

Das sind die Linien, die Vossler gezogen hat. Hier hat sich ganz klar gezeigt, dass die Einheit Vosslers die des Aufbaus ist, denn, wenn er auch das Paradiso der künstlerischen Sphäre entzieht, ist das kein Widerspruch, weil das Paradiso doch innerhalb des Aufbaus bleibt. Die Folge der Forderung dieser Einheit ist auch, dass die ästhetische Interpretation eigentlich nur dann angewandt wird, wenn sie in den Aufbau passt und diesen bestätigt. Dies werden wir deutlich im folgenden Abschnitt sehen, wo Vossler die einzelnen Stellen des Gedichtes analysiert.

Sehen wir nun, wie Vossler den Uebergang von einem Motiv in das andere im Inferno dargelegt hat. Im Gesang der Weisen des Altertums breitet sich eine elegische Stimmung aus, wie sie bei der Betrachtung zerfallener und vergangener Grösse auftritt. Aus ihr entwickelt sich, sagt

Vossler, wenn sie sich wollüstig in sich verschliesst, das Idyll, und wenn sie in die Aussenwelt tritt, die Tragödie; so musste auf die Elegie des vierten Gesanges notwendigerweise die Tragödie der Francesca da Rimini folgen. Nachdem die Süssigkeit der Verdammnis ausgekostet ist, macht sich die Bitternis und der Ekel fühlbar: die Golosi, die im Schmutze liegen. Wendet sich nun das Laster gegen sich selbst, so haben wir den Geiz und die Verschwendung: im siebten Gesang überschütten sich die Geizigen und Verschwender gegenseitig mit Sarkasmus. «Nachdem die Disharmonie des mit sich selbst entzweiten Lasters erkannt und zum Ausdruck gebracht ist, schwindet das psychologische Interesse. Von der materiellen Masslosigkeit (Golosia), von der Unklarheit über den Wert der weltlichen Güter stürzt der Mensch in die formale Masslosigkeit und in die Unklarheit über seinen eigenen Wert, zerreist im Zorn sich selbst, verliert in der Verdrossenheit alle Lust und allen Mut zum Guten, oder überstürzt sich in wahnsinnigem Hochmut...» [32]). Damit haben wir eine nie unterbrochene psychologische Entwicklung von den Weisen des Altertums bis zu den Verdrossenen. Bei den Verdrossenen und Zornmütigen zeigt sich zum ersten Mal eine Spannung. Bis jetzt hatte sich die Masslosigkeit gesteigert, es war ein fortwährendes Crescendo. Konnte nun Dante nach dem abstrakten System zuerst die Zornmütigen, dann die Verdrossenen nehmen? Das hätte aber ein Abflauen des dichterischen Schwunges bedeutet. Dante wird dem abstrakten Schema gerecht und kann die Klimax aufrecht erhalten, indem er folgendes «Arrangement» trifft. Er stellt die Zornmütigen und Verdrossenen nicht nacheinander, sondern nebeneinander, indem er die Verdrossenen in die Szenerie einbezieht und die Zornmütigen in zwei Individuen hervortreten lässt. Es ist Phlegias, die dumme Brutalität und Filippo Argenti, die arrogante Bestialität. Durch den Zusammenstoss Dantes mit dieser sich steigernden, immer gefährlicher werdenden Bestialität

---

[32]) S. 982.

sind wir an die Città di Dite gelangt; ein neuer Kampf gegen den Hochmut der Hölle beginnt, der mit der Hilfe des Himmels gewonnen wird. Wir kommen so in die untere Hölle. Man hätte eigentlich einen Unterbruch der Stimmung erwarten sollen, denn hier ist ja eine jener «schwachen Stellen», jener Begriffsbestimmungen. Dies tritt aber nicht ein. Wir treffen in der Città di Dite zuerst Farinata, der die Reihe Phlegias-Argenti fortsetzt. Wir haben nach der Brutalität des Guelfen den Stolz des Gibellinen. Aber Farinata, könnte man einzuwenden versucht sein, ist doch Atheist und gehört nicht mehr zur Sünderkategorie der Zornmütigen, und Vossler sollte dieser Tatsache doch Rechnung tragen, weil er sonst immer die Poesie aus der Kategorie erklären will. Aber Vossler erklärt: «Man lasse sich durch die Enge solcher Bestimmungen nicht behindern. Wir haben es mit einer Art seelengeschichtlicher Fortsetzung der Arroganz oder Aufgeblasenheit zu tun, d. h. nicht mehr mit dem leeren und dummen, sondern mit dem kraftvollen und bösen Stolz, mit der Persönlichkeit, die sich selbst genügt und nichts Höheres über sich anerkennt, weil sie nichts Höheres kennt. Auch hier noch ist Blindheit und sittliches Unverständnis, aber es ist die Blindheit und das Unverständnis der Kraft, die starre Verschlossenheit und Verstocktheit des Herzens, kein schwächliches, sondern ein heroisches Epikureertum, kein brutaler, sondern ein vornehmer Atheismus, keine tierische sondern übermenschliche Sinnlichkeit» [33]). Das ist eine begriffsdialektische Auslegung, die nicht einmal mehr der Logik folgt, sondern in einem Scheinargument alles durcheinanderwirft und willkürlich umdeutet. Dies alles nur um zu zeigen, wie «eine einzige, riesenhafte poetische Welle und über den Damm herübergetragen (hat)... Dichterisch gesprochen beginnt erst jetzt der zweite und untere Teil des Inferno, erst jetzt, nachdem die begriffliche Grenze längst überwunden und überschrit-

---

[33]) S. 993.

ten ist» [34]). Damit werden die Gestalten Dantes typisiert. Phlegias ist die dumme Brutalität usw. und nur ein Begriff bleibt von der Konkretheit übrig. Vossler weiss das ganz gut, denn er begnügt sich nun nicht, nur den Hochmut Farinatas zu erklären, sondern er analysiert die Szene zwischen Farinata und Dante, und auch die zwischen Dante und Cavalcanti, die sich gar nicht aus dem Hochmut erklären lässt und eigentlich als überflüssig gestrichen werden müsste. Angenommen, dass Phlegias, Filippo, Argenti und Farinata sich weniger willkürlich in eine Reihe stellen liessen, so wäre damit immer noch nicht bewiesen, dass «eine Welle uns über den Damm herübergetragen» hat, denn Dichtung ist nicht gleich Gefühl und, wenn wir Gefühle aneinanderreihen, so beschäftigen wir uns mit der Materie der Dichtung.

Eine andere einheitliche Gruppe ist die von Anfang des 14. Gesanges bis Mitte des 16. Zuerst haben wir die Gotteslästerer, dann die Sodomiten. Auch hier hätte Dante, von den Sodomiten zu den Gotteslästerern übergehend eine effektvolle Steigerung gefunden. Er hat es nicht getan. «Sodann aber bedenke man, dass die Seelenverfassung eines typischen Sodomiten mit der eines typischen Gotteslästerers normalerweise nicht das Geringste zu tun hat. Ein natürlicher oder ohne weiteres ersichtlicher Uebergang bot sich nicht» [35]). Also wieder eine jener Spannungen: begriffliches Schema und verschiedene Stimmungen, die nicht zueinander passen wollen. Vossler spricht nun von der Sodomie: sie lässt das Geistige unberührt, wir stehen fassungslos vor ihr, wir fühlen uns erniedrigt, es ist ein «peinliches Schauspiel». Bevor wir mit den Sodomiten sprechen können, müssen wir von der Peinlichkeit der Situation befreit werden. Das Objekt, an dem wir die Peinlichkeit ablegen können, ist der Alte von Kreta, den Vossler als Mythos von der Ursünde der Menschheit deutet. So

---

[34]) S. 1000/1.
[35]) S. 1011.

ist die Sünde als etwas Unpersönliches und Unbegreifliches, das unsere Kräfte übersteigt, erfasst und wir verstehen nun die Sünde, wenn auch nur in einem geheimnisvollen Mythus, und wir machen den Sodomiten keinen Vorwurf. Diese Konstruktion fällt zusammen, wenn wir einmal die beiden Gesänge der Sodomiten lesen, ohne immer vom «typischen Sodomiten» ausgehen zu wollen. Dass wir es mit Sodomiten zu tun haben, wird direkt nur in einem Verse ausgesprochen; sonst haben wir einen Brunetto Latini, oder die drei grossen Florentiner vor uns, und alles, was Dante mit diesen vier Männern verbindet, nimmt uns so in Beschlag, dass wir vergessen, dass sie eigentlich Sodomiten sind. Nicht die Sodomie schildert Dante, sondern die Liebe und Verehrung des Schülers für den Lehrer, die Verehrung der grossen Gestalten der Geschichte. Vossler geht immer vom «Typischen» aus, und nachdem er sich einmal in diesen Circulus Vitiosus begeben hat, kann er immer nur das Typische unterstreichen und in die Gestalten hineininterpretieren. Der Alte von Kreta ist hier ganz als reine Funktion gewertet, nicht als dichterische Gestalt.

Noch einmal haben wir eine schwierige Stelle beim Uebergang von den Sodomiten zu den Wucherern. Sodomiten und Wucherer gehören nach der moralphilosophischen Begriffskonstruktion zusammen, dichterisch und psychologisch haben sie nichts miteinander zu tun. So musste Dante entweder die Begriffskonstruktion über den Haufen werfen, oder die Kontinuität der Dichtung stören. Dante hat auch hier ein «Arrangement» getroffen. Er hat die Wucherer psychologisch zu den Insassen Malebolges gestellt und sie möglichst weit vom siebten Kreise abgerückt. Das Mittel, das ihm dabei half, war ein Wesen, das er sich von Malebolge holte und das die Stimmung von dort auf die Wucherer verbreitete: Geryon. So ist wiederum Geryon als Funktion verstanden, nicht aber als dichterische Schöpfung und so ist es begreiflich, dass Vossler findet: «Eine gewisse papierene Phantastik und Romantik haftet diesem Teile des Gedichtes, besonders dem Seilwurf und dem

ostentativ bemalten Geryon, zweifellos an» [36]). Geryon ist «eine etwas willkürliche und intellektualistische Uebersteigerung des Wunderbaren». Wenn man Geryon als Betrug und als begrifflich zu Malebolge gehörig auffasst, so nimmt man ihn gerade von der unpoetischen Seite, von der Seite, die Dante selbst ins Dunkle gestellt hat, indem er von der moralischen Figuration bald absah und ein dichterisches Wesen schuf.

Malebolge ist die Welt der Gemeinheit und der Falschheit des Herzens. Zuerst finden wir die Kuppler und Schmeichler, dann folgen die Simonisten und Barattieri, also die Gemeinheit, die der Kirche oder dem Staat gefährlich wird. Die Simonisten füllen den dritten, die Wahrsager den vierten und die Barattieri den fünften Graben. Warum hat Dante, fragt sich Vossler, nicht die Baratteria zuerst behandelt, um dann einen wirkungsvollen Abstieg zu der geistlichen Simonie zu finden? Vossler führt folgendes aus, um die merkwürdige Reihenfolge verstehbar zu machen: So sehr moralpsychologisch weltliche und geistliche Simonie zusammengehören, so sehr hatten sie für Dante einen andern Erlebniswert. Dante hatte sein ganzes Leben die Simonie gehasst und stand ihr mit unerbittlicher Feindschaft gegenüber. Dagegen konnte er die Baratteria mit einem Lächeln abtun. So haben wir wiederum eine jener Spannungen zwischen Schema und Erlebnis. Dante konnte nicht plötzlich vom Zorn zum Lächeln übergehen; er musste einen Uebergang finden. «Diesen Uebergang findet er in der Schilderung der Wahrsager im 20. Gesang. Hier, den falschen Wahrsagern gegenüber, ist es in erster Linie Virgilius, der poeta vates et philosophus, der mit seinem ethischen Zorn engagiert wird. Hier eifert er und wird gesprächig, indessen Dante, der Feind der Simonistenpäpste, von seiner sittlichen Erregung sich zu erholen Raum findet.» [37]). Aber nicht allein die Spannung zwischen zwei verschiedenen Gemütszuständen, wie Zorn und Lächeln,

---

[36]) S. 1019.
[37]) S. 1024/5.

rechtfertigt diese Reihenfolge, sondern Vossler weiss noch viel tiefere Zusammenhänge zu entdecken. Simon war selbst ein Zauberer; dazu wird im Simonistengesang gegen Ende immer mehr von Zukunft und Wahrsagung gesprochen. «So erscheinen mit durchaus natürlicher, objektiver und subjektiver Folgerichtigkeit nächst den Simonisten, als den Kupplern und Verkäufern des Geistes, die Wahrsager und Zauberer als die Schwindler und Verfälscher des Geistes» [38]). Die Folgen einer solchen Interpretation zeigen sich auch sogleich. Der Gesang der Wahrsager, der zwischen den beiden Simonien eingeschoben ist, verliert jeden Eigenwert. Er ist der Ort, wo mit dem Zorn aufgeräumt wird, damit Dante nachher von Herzen lachen kann. Ja statt des Zorns haben wir sogar das Mitleid mit den Verstümmelten und darauf die Reden des Virgil, der sich selbst und seinem Schüler das Herz erleichtert. Die Gründungsgeschichte von Mantua soll nicht nur über die Trauer des Schauspiels hinweghelfen, sondern hat noch eine viel tiefere Bedeutung. «Hier im Reiche der Zauberer und Mystifikatoren will der gewissenhafte Virgil die Irrtümer, die über der Vergangenheit seines Vaterlandes liegen, zerstreuen, sich selbst (Aeneis X, 198 ff.) berichtigen und der «historischen Wahrheit» die Ehre geben. Seine trauliche und wahrhaftige Rede bildet das Gegengewicht zu dem fremdartigen Hokuspokus der Hexen und Magier, die nun verstummt sind» [39]). Dazu ist zu bemerken, dass die Gestalten des 20. Gesanges wohl Wahrsager sind, dass dies aber Dante nur äusserlich in den Verstümmelungen zu erkennen gegeben hat. Wir haben hier eine sagenhafte Gestalt nach der andern; eine geschichtliche Erinnerung nach der andern taucht auf und auch die Gründungsgeschichte von Mantua reiht sich hier ein. Und diesen Erinnerungen weiss Dante so plastische Gestalt zu geben, dass wir beinah vergessen, dass wir im Kreis der Wahrsager sind; wir geben uns mit Dante ganz diesen Erinnerungen

---

[38]) S. 1028.
[39]) S. 1029.

hin und zerstören sie nicht durch die Frage, wie wir dazu gekommen sind.

Auf die Wahrsager folgen die Barattieri. In dieser realistischen Szene — wie ja Vossler überhaupt das Realistische an Dante am besten herausholt — zeigt uns Vossler vollauf all die Elemente, die die Komik dieser Gesänge ausmachen. Wir sehen Dante vor uns, dem das Ganze nicht geheuer vorkommt, der sich aber doch amüsiert. Auch die Selbstironie Dantes, all das was sich an die Episode des Giampaolo von Navarra knüpft, die Rache der Teufel weiss Vossler auszuschöpfen und dem Leser verständlich zu machen. Auch der sichere Schlusstrich nach dem Durcheinander, das über dem Sturz der beiden Teufel entsteht, ist gut beobachtet. Bei der Simonistenszene hat er auch die ungemein ausgeklügelte Strafart, überhaupt den ganzen Hass, der sich ausbreitet, gut interpretiert. Wir haben nochmals fünf Gräben vor uns. Vossler findet, dass hier die Gefahr vorhanden sei, dass der ethische Impuls in Dante erkalte, weil schliesslich Heuchler, Diebe, Lügner und Fälscher alle entlarvt seien und das Gewissen nicht mehr zur Teilnahme zwingen, sodass «Wundern, Gruseln, Schreck und alle Arten von Schauder der Phantasie den ethischen Erregungen gegenüber überhand nehmen.» Es ist die Gefahr, dass die Poesie in der Materie erstirbt. De Sanctis hatte angedeutet, wie in Malebolge der Stil nicht mehr dramatisch, sondern beschreibend wird. Diese Idee nimmt Vossler auf: «Die Anschaulichkeit wächst, färbt sich immer klarer und voller, und lichtet und erhellt sich schliesslich bis zu den weissen, nüchternen Tönungen naturwissenschaftlicher Exaktheit. Die Gefahr, dass bei der steigenden Schärfe der Zeichnung das gemütvolle lyrische Helldunkel des Bildes verblasst und dass die Seele des Gedichtes, die Dantesche Gesinnungslyrik sich aufzehrt, wird von nun ab mit jedem Gesange drohender» [40]). Diese Gefahr kann Vossler sehen, weil er nur an

---

[40]) S. 1035.

die schreckhaften Schlangen, an das ekelhafte Sichtum und an die Zerfleischungen denkt, alles Dinge, die sicher auf ein oft nur bildhaftes Moment hinweisen. Vossler betrachtet dazu auch die einzelnen Sünderkategorien ihrem Begriffe nach, anstatt die einzelnen Erscheinungen als solche zu würdigen. Vanni Fucci ist so einfach der Dieb; Vossler zeigt nicht, wie Vanni Fucci sich zuerst brüstet und, wie er von Dante erkannt wird, errötet und deshalb sich an Dante dadurch rächen will, dass er ihm politisches Unglück prophezeit, um sich am Schmerz Dantes zu weiden. Durch Vanni Fucci wird eigentlich erst der ethische Hass Dantes ausgelöst, nachdem Dante zuerst verwundert und staunend der ersten Verwandlung zugeschaut hatte. Vanni Fucci ist so viel reicher als Vossler ihn darstellt. Er ist nicht nur eine «abjekte, bodenlose Frevlernatur», sondern er ringt uns sogar eine gewisse Bewunderung ab, denkt doch Dante trotz seines ethischen Hasses an Capaneo:

Non vidi spirito in Dio tanto superbo,
Non quel che cadde a Tebe giù da'muri. (Inf, XXV, 14/5).

Es werden zu viel dialektische Ueberlegungen gemacht, um die Verwandlungen zu erklären. Vossler sagt: «Wir haben ein psychologisches Geheimnis und bodenlose Frevlernaturen vor uns. Nur äusserlich, durch die genaueste und peinlichste Beobachtung ihrer Erscheinung und durch anschaulichste Erzählung ihres Ueberganges von Mensch zu Tier und Tier zu Mensch, ist ihnen beizukommen. Das unbegreifliche Wunder ihrer entsetzlichen Metamorphose muss mit derartiger Augenfälligkeit vor uns treten, dass es uns natürlich, folgerichtig, überzeugend und beinahe notwendig erscheint» [41]).

Diese Interpretation macht sich noch stärker fühlbar bei den Lügnern (mali consiglieri). Fast allein aus dem Begriff der Lüge will uns Vossler die beiden Gestalten Uliss und Guido da Montefeltro erklären. Das Altertum

---

41) S. 1040.

hat in Uliss den Helden gesehen. Für Dante ist die Lüge eine Sünde und er muss in ihm den Verbrecher sehen. So ist zu erklären, dass er nicht wie die Alten seine Heldentaten erzählt, sondern sein Ende, das sein ganzes Leben wertet und in sich schliesst. So erklärt sich auch seine Forschungsbegier, sodass der «abgefeimteste Betrüger durch sein rastloses Streben nach Vollendung in der Technik der Lüge zur Forschung, zur Entdeckung und durch Schuld hindurch zur Wahrheit getrieben wird... Kurzum, in Uliss wird der Betrug so kolossal, so konsequent und intellektuell so klar, dass er im Begriff ist, die Wahrheit zu gebären» [42]). Aus der Lüge lässt sich auch erklären, warum auf Uliss Guido von Montefeltro folgt. Als Heide konnte Uliss die finstern Mächte nicht erklären, die seinen Untergang verursacht haben, während sie dem Christen, der dem Drama zuschaut, klar vor Augen stehen. Der Christ steht auf einer höhern Stufe als der Heide. Er hat nicht mehr die naive Subjektivität des Griechen, sondern er kann die Welt ex parte objecti anschauen. Der Grieche fühlt keine Reue und so können ihm auch Unglück und Naturereignisse nichts anhaben. «Er steht, wenn nicht mit beiden, so doch mit einem Beine diesseits von Gut und Böse» [43]). Dante musste so den Begriff des Lügners einwandfreier darstellen, der Grieche konnte nicht genügen: «Eine derartig elastische und zweideutige Figur ist zur Verkörperung eines ethischen Sündenbegriffes wenig geeignet. Darum hat der Dichter neben den Ulixes den Guido von Montefeltro als Ergänzung gestellt» [44]). Der Unterschied zwischen Uliss und Guido liegt aber darin, wie wir schon angedeutet haben, dass der Zwiespalt von Subjekt und Objekt dem Griechen nicht fühlbar war und nur ein Ereignis das Subjektive negieren konnte, während der Zwiespalt bei Guido in die Seele verlegt ist; er ist sich der Sünde bewusst, wo der andere keine

---

[42]) S. 1044.
[43]) S. 1047.
[44]) S. 1047.

empfunden hatte. Vossler geht noch weiter und spürt noch mehr Zusammenhänge auf mit einem Scharfsinn, den wir nur bewundern können, der aber hier völlig fruchtlos ist. Wenn Guido neben dem klaren Odysseus nicht als zerrissene und schwache Persönlichkeit erscheinen sollte, so musste er sich entweder zum Guten oder zum Bösen entscheiden und nicht entschlusslos zwischen zwei Extremen hin- und herschwanken. Da aber Guido zeit seines Lebens sich nie zu einer Entscheidung bequemte und weder ein lügenloses Leben führen, noch ganz der Lüge dienen wollte, musste Dante das Tragische an ihm veräussern im Fatum oder Bonifazio, sodass nun ein Drama entsteht, das die tragische Ironie klar erscheinen lässt. Wir haben einmal Vossler bei einer Interpretation bis ins Einzelne folgen wollen, um wieder das bestätigt zu finden, was wir schon so oft sahen. Mit der Ableitung aus dem Begriff hat Vossler nur das beiden Gemeinsame, die Lügenhaftigkeit aufgezeigt, uns aber weggelenkt von der lyrischen Schöpfung. Im Begriff verschwinden alle lebendigen Unterschiede und ein trübes Grau senkt sich auf die schönsten Seiten und verdüstert sie. Auch immer von Lügnern, Erzverrätern und von Guido als altem Fuchs zu reden stört allzusehr. Was Vossler hinter den Gestalten sucht, mag sicher dahinterstehen, aber wir leisten dem Lyriker Dante einen schlechten Dienst, wenn wir zeigen, dass er den Unterschied zwischen Heidentum und Christentum klar erfasst und ausgedrückt hat. Uliss ist Uliss und nicht der Heide; er ist der Held, der keinen Augenblick davor zurückschreckt, in ungeheure Oeden zu reisen, der seine Gefährten mit feurigem Wort überzeugen will. Guido ist nicht nur der Christ, sondern er ist auch in der Lage eines Mannes, der sich schon in Sicherheit glaubte und alles getan hat, mit dem Himmel in Frieden zu leben, und von einem andern überlistet, von der Tücke Bonifazios getäuscht um seine Seligkeit gebracht wird.

Sicher hat Vossler in der Wertung des Inferno manche Beobachtung gemacht, die wertvoll bleibt, aber diese Beobachtungen versinken fortwährend in der Begriffs-

dialektik. Weil Vossler immer vom Aufbau ausgeht und darin die Einheit des Gedichtes sieht, bemerkt er oft nicht mehr als diesen allein und beschreibt lieber den Gang der Reise als die einzelnen Gestalten. Eine Betrachtung, die vom Abstrakten ausgegangen ist, kann eben auch nur immer wieder im Abstrakten enden.

Der gleiche Fehler macht sich auch durch das *Purgatorio* hindurch bemerkbar. Deshalb durchgehen wir nicht mehr Gesang um Gesang die Wertung Vosslers und registrieren nur die Stellen, wo Fehlurteile gefällt werden. Auch hier werden Uebergänge angenommen und als dichterische Notwendigkeiten dargelegt. So wird der politische Exkurs am Ende des 6. Gesanges durch eine Diskrepanz zwischen der persönlichen politischen Stimmung, die äusserst erregt ist, und der poetischen und friedlichen Stimmung der Fürsten, verständlich gemacht. Aus den fleischlichen und sinnlichen Lastern leitet Vossler die Notwendigkeit des Exkurses des Statius über die Entstehung des Menschen ab. An den Dichter wird auch hier die Forderung gestellt, die Kategorien der Büssenden sinngemäss auszuschmücken. Im untern Teil des Purgatorio haben wir die Superbia, Invidia, Ira, im obern Avaritia, Gula und Luxuria, zwischendrin die Accidia. Unten sagt Vossler, haben wir die positive Askese, d. h. die Uebung in einer Tugend, oben die negative, d. h. das Verzichten auf ein Laster. So ist die zentrale Stellung der Accidia erklärbar. «Da es kein Verzicht aus Schwäche oder Stumpfheit sein darf, so muss, bevor verzichtet wird, energisch gewollt werden» [45]). Diese Forderung, dass Dante im Gesang der Accidia einen willenskräftigen und energischen Umschwung von der poetischen zur negativen Askese schaffen soll, hat Vossler dazu verleitet, am 18. Gesang besonders scharfe Kritik zu üben. Er findet, dass «ein Wettlauf, der anstatt mit der Peitsche mit geschichtlichen Erinnerungen getrieben wird» ein «Unding» ist. [46]). Wenn man von der

---

[45]) S. 1123.
[46]) S. 1128.

Kategorie ausgeht, übersieht man sehr leicht das Individuelle der künstlerischen Schöpfung oder man lässt nur eine Seite gelten. Man sehe nur wie Vossler bei der Interpretation der Golosi vom Begriff der Sünde der Golosia gebunden ist, sodass alle feinen Bemerkungen, die er sonst anbringt, verschrägt werden.[47]). Das einzige, was Vossler in dieser Szene sieht, ist der Humor, das Komische der Golosi; aber auch der Humor ist zu realistisch interpretiert und die andern feinen Schattierungen sind beiseite gelassen. Gerade die Gestalten des Purgatorio sind fein gezeichnet, und wenn man einem gewissen Realismus huldigt, erscheinen sie leicht unbelebt. So kann es uns nicht wundern, wenn Vossler die Gestalten der Büssenden gegen das Ende der Cantica zu «immer blasser, immer allgemeiner, typisch und schliesslich allegorisch» [48]) erscheinen. Auch sonst untersucht Vossler oft künstlerische Schöpfungen nicht nach ihrem lyrischen Wert, sondern nach ihrer Bedeutung. So erzählt er z. B., wie Dante von Jupiters Adler in den Feuerhimmel emporgerissen wird und wie Lucia seinen schlafenden Körper an die Pforte des Purgatoriums trägt; Vossler zeigt nicht, was schön daran ist, dafür spricht er von «psychophysischem Parallelismus» [49]). An andern Stellen ist die Betrachtung rein pseudoästhetisch; nämlich dort, wo Vossler Dante als geistreichen «Arrangeur» preist [50]). Wenn die Freude am Arrangieren zu weit geht, kann es kommen, dass Vossler selbst Arrangeur wird und Dante eine bessere technische Lösung vorschlägt. Das zeigt sich besonders bei der Interpretation des irdischen Paradieses. Aus einer modernen romantischen und goetheschen Einstellung heraus, denkt sich Vossler, was Dante hätte machen können, wenn er nicht den Triumpfzug hätte aufziehen lassen [51]).

---

47) SS. 1136/9.
48) S. 1125.
49) S. 1112.
50) vgl. SS. 1113/5.
51) S. 1144/45, vgl. A. Janner, op. cit. 720-22, wo die pseudoaesthet. Wertung V. ausführlich besprochen wird.

Bei der Interpretation des *Paradiso* konnte es sich für Vossler nur noch darum handeln, die logischen Zusammenhänge der einzelnen Theorien und Gestalten zu finden. Diesen Zusammenhängen nachzugehen, ist nicht unsere Aufgabe; wir wollen auch hier nur Weniges bemerken. Im untern Paradies herrschen theoretische Fragen vor; die Gestalten erscheinen Vossler als «klinische Fälle», als «Schulbeispiele». Damit fällt die Poesie z. B. der Piccarda mit ihrer weiblichen Grazie dahin [52]). Ja, was diese Gesänge zusammenhält, ist das wissenschaftliche Problem, die Lyrik ist nur Schmuck, nur «Rankenwerk». Von den Gestalten des untern Paradieses ist nur Romieu de Villeneuve erfasst. Das Wichtige ist die logische Verknüpfung, die Probleme, die erörtert werden; das Lyrische ist die Verzierung und kann nur «kunstvoll» mit dem andern verknüpft werden. «Dieses wissenschaftliche Problem ist es, das den vier ersten Gesängen ihre Einheit gibt. Nur als Verzierung oder Rankenwerk schlingen sich um den straffen logischen Zusammenhang die künstlerischen Bilder und die lyrischen Töne» [53]). Schliesslich kommt Vossler soweit, dass er weder von der Wissenschaft noch von der Lyrik befriedigt ist, weil beide einander verdunkeln. Er sagt von Karl Martell: «Weder die Wissenschaft, noch der Charakter des jungen Königs hinterlassen uns im Zusammenhang des Gedichtes einen befriedigenden und einleuchtenden Eindruck» [54]). Immer will er das Lyrische aus dem logischen Untergrund erklären. So fragt sich Vossler bei der Cacciaguidaszene, was im Paradies das altflorentinische Idyll zu schaffen habe oder warum der hl. Bernhard an die Stelle Beatricens rückt. Anstatt uns von der Schönheit dieser Gestalt [55]) zu reden, stellt Vossler müssige Fragen. In dieser Interpretation des Paradiso, das ja Vossler als einen Missgriff schon der künstlerischen Sphäre

---

[52]) vgl. Janner, op. cit., S. 450/1.
[53]) S. 1177.
[54]) S. 1187.
[55]) Par, XXXI, 61-63.

entzogen hatte, zeigt sich ganz deutlich wie durch das Suchen der Zusammenhänge die Cantica verödet. Die Einheit des Aufbaus, die die Einheitlichkeit des danteschen Werkes hätte dartun sollen, hat gerade das Gegenteil bewirkt, nämlich das Lyrische vom Untergrunde loszureissen und einen heillosen Dualismus zu schaffen.

Es hat sich hier, und in noch grösserem Masse als bei De Sanctis gezeigt, dass jede Einheit, die auf einem Begriff aufgebaut ist, die ästhetische Deutung fortwährend stören muss. Die Einheit der Göttlichen Komödie in einen Begriff setzen, heisst nichts anderes, als alles aus dem Begriff erklären zu wollen. Dann ist aber auch das lyrische Element zum Schattendasein verdammt; es kann vom Kritiker toleriert werden, aber meistens wird es nur benützt, um dem Begriff immer wieder aufzuzeigen. Der Dichter steht, wenn er den vom Architekten gesteckten Aufbau ausschmücken muss, vor einem Dilemma. Entweder kann er ohne weiteres den Aufbau in Poesie verwandeln oder, — wenn er den Kampf mit dem Aufbau nicht überhaupt aufgeben will, — er zieht den Techniker zu Hilfe, den wir schon mehrmals erwähnt haben. Der Techniker muss die Spannungen ausgleichen, die zwischen einem bestimmten Aufbau und einer bestimmt getönten Poesie entstehen können; er muss das Terrain, auf dem die Dichtung entstehen soll, sondieren, er muss die Schwierigkeiten herauskalkulieren, damit alles passend aufgebaut werden kann. Er muss sozusagen fortwährend zwischen Architekt und ausführendem Künstler vermitteln, er muss alles so gestalten, dass er es beiden gleich recht macht. Wir sahen, wie Vossler im Inferno den abstrakten Uebergang von den Sodomiten zu den Wuchern heraushob und die entsprechenden Gemütszustände, die diesen Kategorien entsprechen. Da aber Sodomiten und Wucherer psychologisch miteinander nichts zu tun haben, entsteht ein Dissens zwischen Architekt und Dichter. Der Techniker befriedigt

beide, indem er einerseits den vom Architekten geforderten Uebergang beibehält und dem Dichter die Schwierigkeiten aus dem Weg räumt und auch psychologisch einen Uebergang schafft, indem er Geryon heraufholt. Der Techniker lässt sich aber seine Dienste teuer bezahlen: «Die ich rief die Geister, werd' ich nun nicht los». Der Techniker wird so zu einem Vermittler, aus dessen Tätigkeit erst die Tätigkeit des Dichters erfassbar wird. Architektur und Poesie werden so durch ein willkürliches Band verknüpft, sodass man die Poesie aus dem Aufbau und den Aufbau aus der Poesie erklären kann. Gerade dass Vossler die Hilfsgrösse des Technikers gefunden hat, beweist, wie sehr er der Auffassung huldigt, der Dichter sei nur der Exornator der Architektur, ein Architekt in lyrischem Gewande. Gelingt es dem Kritiker nicht, den Dichter dem Architekten gleichzusetzen, weil sich ein heilloser Dualismus immer wieder zeigen muss, so kann der Techniker eingreifen und alles zum Klappen bringen. In keinem Fall ist aber der Dichter unabhängiger Schöpfer. So zeigt sich mit aller Deutlichkeit, dass eine Einheit des Gedichtes im Aufbau auch nur eine Kritik der Struktur hervorrufen kann, die nur unsicher und zufallsweise hie und da einen Blick auf das Gelände der Poesie tun kann. Auch bei der Interpretation Vosslers haben wir erneut gesehen, wie das Problem der Einheit und seine Lösung in der ästhetischen Deutung sich widerspiegeln und wie die ästhetische Deutung selbst nur die Setzung dieser Einheit ist.

BENEDETTO CROCE.

Dadurch, dass wir die Probleme De Sanctis und Vosslers untersucht haben, ist uns die Möglichkeit geboten, die Lösung Croce's vollauf in ihrer historischen Notwendigkeit zu verstehen. In unserer Untersuchung zeigte sich, dass fortwährend das gleiche Problem seine Lösung suchte und nicht fand, das Problem des Verhältnisses des Dante philosophus zum Dante poeta, oder, wie man auch sagen kann, des Verhältnisses der Struktur zur Poesie. Wohl war De Sanctis immer bestrebt, die beiden Elemente zu trennen und eine klare ästhetische Wertung zu gewinnen; weil er aber eine zeitliche Priorität der Struktur angenommen hatte, vermischte er wieder die Elemente und war nicht mehr imstande, zu zeigen, wie beide sich unterschieden und doch fortwährend sich zu einer Einheit bildeten. Vielmehr waren Struktur und Poesie von Anfang an getrennt und konnten nur durch Willkür wieder geeint werden, eine Willkür, die eine heillose Unsicherheit in die ästhetische Wertung brachte. Diese Unsicherheit wurde bei Vossler zu einer eindeutigen Misswertung. Fortwährend mischte Vossler die beiden Elemente so durcheinander, dass selbst bei einer neuen Wertung nur noch ein grösseres Durcheinander entstehen musste. Dadurch, dass De Sanctis die zeitliche Priorität der Struktur angenommen hatte, hatte er die Autonomie der Poesie und damit auch die autonome Kunstkritik gefährdet und immer wieder in das Gebiet des Ausserästhetischen abgleiten lassen. Die

wahre Autonomie konnte erst entstehen, wenn jede Materie der Poesie, jede Struktur in der Poesie aufgelöst wurde, so dass die Einheit sich nicht in einem zeitlichen Ablauf, sondern in einem idealen sich bildete, nicht als zufällige und willkürliche, sondern als dialektische. Diese Einheit und damit auch die wahre Autonomie der danteschen Poesie gefunden zu haben ist das grosse Verdienst Benedetto Croce's.

Eine dialektische Einheit setzt immer zwei Elemente voraus, in unserem Falle die Struktur und die Poesie. Wir sahen bis jetzt fortwährend, wie jedem Kritiker sich das Problem ihres Verhältnisses stellte, weil eben immer wieder die Poesie die Struktur in sich hatte. Wir sahen besonders am Beispiel des Odysseus, wie eine poetische Figur ganz aus der moralischen Struktur erklärt werden konnte. Es gab keine Möglichkeit, eines der beiden Elemente zu eliminieren; immer wieder machte sich der Kontrast fühlbar. Die ästhetische Kritik stand vor der scheinbar unmöglichen Forderung, einerseits das Dichterische klar zu fassen und es dem andern Element gegenüber herauszuarbeiten, andererseits die Struktur nicht zu unterdrücken. Die Arbeit der ästhetischen Kritik scheint in zwei Bewegungen zu verlaufen, die jedoch nur eine ist. Das Lyrische wird rein herausgearbeitet, indem alles übrige als ein «Aussen», als ein «Auch» sich darbietet; damit ist aber auch schon das zweite erledigt: zu zeigen, dass im Lyrischen alle übrigen Formen des Geistes aufgelöst sind, dass es keine «reine» Lyrik gibt, sondern, dass sie immer ein «Auch» in sich hat.

In der ästhetischen Kritik ist so immer klarer der Unterschied hervorgetreten zwischen einem Lyriker Dante und dem was er «auch» ist, dem Dante, der sich in der Komödie auf einer religiösen und philosophischen Wanderschaft befindet. Dante möchte in seinem Gedicht nicht nur der Lyriker sein; er hat sich ein höheres Ziel gesetzt; es soll nicht nur der Erbauung, sondern auch der Wahrheit und der Besserung der Menschheit dienen; die Lyrik soll immer wieder über die kontingente Bestimmung hinaus

in das Reich der Wahrheit gehoben werden. In der ganzen Komödie ist dieser Wille fühlbar, sei es, ob es sich um wissenschaftliche oder moralische oder politische Wahrheit handelt.

Als Lyriker schafft Dante die Gestalten und Phänomene, als Sucher der Wahrheit will er sie genau beschreiben und notieren. Die Phänomene sollen nicht nur geschaut werden und als Eindrücke an uns vorbeistürmen, sondern sie sollen auch festgehalten und erklärt werden. Auf die Phantasie folgt die Arbeit des Verstandes. Dante lässt so kein Phänomen vorüber, ohne es nicht in eine höhere Ordnung zu erheben. Denn die Welt, die er mit seiner Phantasie schafft, soll immer wieder als göttliche, d. h. als gesetzmässige erwiesen werden; nichts darf zufällig und vorübergehend sein, alles muss als ewig und wahr dargestellt werden. Was Farbe und Stimmung war, soll nun als Begriff auftreten, das Einzelne soll in das Ganze verwoben werden und so seine Existenz der Idee unterordnen. So erscheint uns Dante als der Kritiker seiner Welt, der alle Einzelheiten in ein geordnetes Weltbild einfügen will. Kaum hat Dante ein Phänomen gesehen, so erwacht in ihm der Wunsch, es zu verstehen; er stellt Vermutungen auf und lässt sie sich von seinen Begleitern bestätigen. Ein neues Phänomen kann eine frühere Erklärung zweifelhaft machen; dann wird sie entweder berichtigt oder mit den neu gewonnenen Erfahrungen vertieft. Was der Lyriker als Gestalt der Phantasie leicht und unbeschwert geschaffen hat wird nun als konkrete Materie, als zahlenmässiger Aufbau erwiesen. Dieses fortwährende Fragen, Begreiflichmachen, Aufnehmen des Früheren, Verbessern wird nur betätigt, um die Welt immer wieder zu ordnen und in ihrer Ordnung festzulegen. Es ist ein fortwährendes Herausschreiten über das Lyrische, das als solches Dante nicht die letzte Wahrheit geben kann und so in die Welt der Wahrheit hineingestellt werden muss. Es ist ein mächtiger Wille, den Dante aufbietet, immer wieder das Lyrische in einen höhern Plan heraufzuziehen. Die innerste Welt des Gefühls wird so immer wieder in einer Welt verankert,

die alles Zufällige erst wirklich wahr macht. Und sicher hätte Dante die Göttliche Komödie nicht gedichtet, wenn er nicht das Unscheinbare mit seinem Willen in die Wahrheit hätte heraufheben können, in jene Ueberwelt, in der das Vergängliche nur ein Gleichnis ist. Ueber das Scheinen ist immer das Sein gesetzt. Aber Dante kann vom Scheinen das Sein eher fordern als wirklich die Gleichsetzung vollziehen. Das Scheinen wird immer ein Scheinen bleiben und das Sein kann nur gewollt werden. Die überweltliche Ordnung, die über der kontingenten Welt der lyrischen Gestalten und Phänomene erstehen soll, ist eher ein Postulat; die Gleichsetzung ist nie erreicht, sie kann nur immer wieder von neuem gesucht und für einen Augenblick gefunden werden. Dieses Hineinsetzen in eine höhere Ordnung zeigt sich nicht nur von der wissenschaftlichen, sondern auch von der moralischen Seite. Dante gibt sich nicht zufrieden, seine innere Welt zu zeigen, sie soll auch auf die Umwelt wirken, sie soll ein Beispiel, kurz nicht nur ästhetische sondern auch praktische Grösse sein. Das sacro poema hat die Aufgabe, die Menschen auf den richtigen Weg zurückzuführen. All die herrlichen Lyriken sollen über ihren Wert hinaus beitragen zur Verwirklichung des praktischen Zweckes, sie sollen nicht nur Lyrik, sondern auch Bausteine der suprema constructio sein. So stellt das Gedicht eine Reise dar, auf der die Sünde abgeworfen wird. Es wird alles zu einem Beispiel des moralischen Gesetzes. Die Sünder und die Seligen weisen mit ihrem Leben, mit dem Platz, den sie einnehmen, immer auf einen Punkt. Und auch hier wieder ist, vom Lyrischen aus gesehen, dieses Ziehen aller Linien auf den einen Punkt eher eine Forderung, als Wirklichkeit. Dante zwingt die Gestalten in eine Reihe und erhebt sie über ihre individuelle Bedeutung. Dass er dies eher will und fordert zeigt sich auch darin, dass der Dichter zum Orator wird. Weil er ganz seinem heiligen Zwecke hingegeben ist, will er den Leser fortwährend aus seiner Beschaulichkeit reissen, will ihm ans Herz greifen, um ihn für seine Sache aktiv zu machen. Deshalb all die Ausrufe, die mahnenden Worte

im Anblick der Strafen. Und Dante gibt nicht nur moral-theologische Lehren, sondern er macht selbst aktiv mit, er will sich selbst bekehren und bessern. Er muss selbst sieben Mal Busse tun. Es ist eine Besserung, die nicht nur theoretisch durchgeführt werden soll, sondern auch praktisch. Wie die Phänomene physikalisch erklärt wurden, wie Dante aber auch praktisch mit ihnen in Berührung kam und er die Schwierigkeiten des Weges, das Auf- und Absteigen hinter sich bringen musste, so soll die moralische Vollendung auch durch äussere Handlung erreicht werden.

Zu den wissenschaftlichen und moralischen Forderungen tritt nun auch die politische. Sie ist vielleicht von all den Forderungen die gewesen, die Dante am meisten nur als Forderung und nicht als Wirklichkeit gespürt hat. Und so ist es nicht zu verwundern, wenn hier der Orator fast immer an erster Stelle steht, der Orator, der seinen Gegner mit flammender Rede trifft und sich gegen die Uebelstände aufbäumt. Ein ansteigender Weg kann genügen, ihn an Florenz zu erinnern und ihn in eine Invektive ausbrechen zu lassen oder ein schneidendes Wort hinzuwerfen. Es ist das einzige Schwert, das dem tapferen Kämpfer geblieben ist, ein Schwert, das er meisterhaft zu handhaben weiss.

Wir haben so ganz kurz einen Dante charakterisiert, der das, was Lyrik war bald als praktische Realität behandelt, die wir bearbeiten, überwinden müssen, bald es aus jeder Zufälligkeit erlösen möchte und alles als Sein des ewigen Gesetzes darstellen will. Damit stellt Dante den Lyriker immer wieder in eine Welt, die nicht wesentlich lyrisch ist; er stellt ihn bald in die Welt des Zwecks und der Handlung, bald in die Welt der Wahrheit und der Religion. Der praktische Dante ist die Persönlichkeit, wie er im Leben war, immer gleich gespannt und energisch, die Schwierigkeiten mit seiner Tatkraft überwindend. Der andere ist der Dante mit seinem festen Glauben an das Jenseits, mit seinem mächtigen Willen, alles in die Sphäre des Ideals heraufzuheben. So ist die Göttliche Komödie zugleich Lyrik und Glaubensbekenntnis, zugleich poetische

Darstellung und unerbittlich gestraffte und logisch aufgebaute Constructio, zugleich aktives Leben und dessen Verklärung; sie zeigt ein Ineinander von zwei Interessen, die fortwährend durcheinanderfliessen.

Dieses Widerspiel des Lyrikers und des Wanderers wollen wir an einem klaren Beispiel erläutern; wir nehmen dazu die Verse 94—114 des 10. Gesanges des Inferno. Diesen Versen ist die Poesie des Heros Farinata voraufgegangen; in diese Szene war die Poesie der Freundschaft eingeflochten als Guido's Vater Cavalcante Cavalcanti erschien. Wir wissen, dass Cavalcante sich verwunderte, Dante nicht in Begleitung seines liebsten Freundes zu sehen. Dante hatte geantwortet, indem er eine Zeit der Vergangenheit anwandte. Cavalcante war, plötzlich von einer Ahnung gepackt, aufgesprungen und hatte die erschreckte Frage an Dante gerichtet: «Come? Dicesti — elli ebbe —? non viv'elli ancora? Non fiere gli occhi suoi lo dolce lome?» Dante zögert zu antworten; Cavalcante fasst das Schweigen als Bestätigung auf und fällt rücklings ins Flammengrab. Der Leser wird durch diese Dramatik gepackt und versteht ohne weiteres den Vorgang: es ist eine Szene tragischen Missverständnisses, wie es oft vorkommt, wenn ein zu tiefst geängsteter Mensch alles gleich als Bestätigung und Besieglung seines Unglücks auffasst. Das einzige, was der Leser nicht wissen kann, ist der Grund des Schweigens Dantes, ein Nichtwissen, das freilich die Lyrik nicht beeinträchtigt. Es ist hier ein dunkler Punkt, nicht in der Lyrik, die jeden Leser, der für Poesie empfänglich ist, ergreift; es fehlt ein Glied in der Kette der Hintergründe. Hätte nun Dante dieses Glied nicht selbst eingesetzt, so hätten die Kommentatoren die verschiedensten Erklärungen und Vermutungen anbringen können. Dante hat sie dieser Mühe enthoben. Am Ende der Farinataszene wird der Schlüssel zum geheimnisvollen Schweigen gegeben. Der Leser, der den Grund wissen möchte, muss warten und wir können uns nur wundern, wie fein Dante die Lyrik in ihrer Reinheit erhalten hat und Erklärungen erst abgibt und sucht, nachdem das Drama beendet ist.

Dante hat gemerkt, dass entgegen seiner Meinung, die er nach dem Gespräch mit Ciacco haben konnte, die Toten das Zukünftige kennen, nicht aber das Gegenwärtige oder gleich Bevorstehende und Farinata dient nun dazu, ihn in dieser Meinung zu bestätigen. So hat Dante sich selbst kommentiert, hat nach der Lyrik die Aufgabe der Explanatio auf sich genommen. Aber nicht nur das. Damit ist erst das Schweigen Dantes erklärt, aber Cavalcante verharrt immer noch im Missverständnis, das ihm das Herz gebrochen; war der Grund des Schweigens und damit der Grund des Missverständnisses restlos klar, so musste das Missverständnis selbst aus der Welt geschaffen werden. «Or direte dunque a quel caduto Che'l suo nato è co'vivi ancor congiunto; E s'i'fui dianzi a la risposta muto, Fate i saper che'l feci che pensava Già ne l'error che m'avete soluto». Dante kann nicht von Farinata und Cavalcante scheiden, ohne alles in Ordnung zu bringen. Nicht nur soll der Leser das verstehen, was er nicht hat wissen können, sondern auch das genau erfahren, was er hat merken können, wenn er nur einigermassen dabei war, nämlich, dass Guido noch lebt. So haben wir eine Lyrik reinster Art und nachher, wenn wir uns so ausdrücken wollen, ihre Schattenseite, all das Begriffliche, Ursächliche, das in ihr aufgelöst war. So haben wir auch hier wieder den Lyriker und den Wanderer. Aber wir dürfen uns von der Stelle nicht trennen, ohne noch etwas wichtiges zu beobachten. Sicher haben wir hier mit dem Bedürfnis Dantes zu tun, alles festzulegen und nichts unerklärt zu lassen, aber es wäre falsch aus einer modernen Einstellung zur Poesie, dies als Pedanterie und nur als Pedanterie deuten zu wollen und an der Naivität Dantes herablassend teilzunehmen. Wenn wir diese Verse noch einmal durchlesen, ohne uns von der Ansicht, es seien trockene Verse, tyrannisieren zu lassen, so bemerken wir, dass das Berichtigen, das Ausfragen nicht allein nur Berichtigen und Ausfragen ist, sondern von dem Gefühl getragen ist, ein tragisches Missverständnis, wenn auch ohne jede Absicht, verschuldet zu haben. In jenem Vers «Allor, come di mia colpa compunto, Dissi...» breitet

sich ein poetischer Schimmer aus und die Szene, die uns zuerst ganz prosaisch schien, fängt an, sich zu beleben. Die Verse sind wohl Rede, aber eine Rede, die der Lyrik dient, in der der Ton des Gefühles mitzittert.

Ein anderes Beispiel. Dante kommt auf das sechste Sims des Purgatorio, wo die Golosi büssen (23. Gesang). Dante wird von einer Schar Büssender überholt, er sieht die abgemagerten Körper, die tief im Kopf liegenden Augen, die hervorstehenden Backenknochen, den hässlichen Schurf, der das Gesicht entstellt. Dante ahnt wohl, dass die Bäume und das Wasser die Büssenden so haben abmagern lassen, aber er kann sich das Phänomen nicht erklären. Da wird sein Sinnen unterbrochen; es redet ihn einer an und es folgt die Poesie des Zusammentreffens Dantes mit Forese Donati. Forese möchte wissen, was Dante tut, und wer seine Begleiter sind; Dante ist ergriffen, wie er das von der Bussdisziplin entstellte Gesicht des Freundes sieht, aber er kann nicht antworten, so sehr verlangt er nach der Erklärung; er bricht — ein herrlicher poetischer Zug — in die ungeduldige Frage aus: «Però, mi di', per Dio, che sì vi sfoglia: Non mi far dir mentr'io mi maraviglio, Che mal può dir chi è pien d'altra voglia». Forese befriedigt Dante. Und weiter möchte Dante wissen, warum Forese nicht im Antipurgatorio sei, um auch bei dieser Gelegenheit etwas über die Gesetze des Purgatorio zu erfahren, also auch wieder eine Frage, die einen scheinbaren Widerspruch auflösen soll. Aber diese Frage ist ganz getragen von der Teilnahme am Schicksal des Freundes. Und Forese antwortet, dankbar sich seiner Nella erinnernd, die ihm mit ihren Gebeten die Wartezeit verkürzt hat. Der Kontrast der treuen Nella mit den schamlosen Florentiner Frauen gibt Anlass zu einer Invektive; es ist hier der Wanderer vor uns, der immer wieder an sein Florenz denkt und bei jeder Gelegenheit auf die Sittenlosigkeit hingelenkt wird. Der lyrische Ton kehrt zurück mit jenem «Deh, frate, or fa che più non mi celi...», womit Forese nun endlich erfahren kann, was er schon anfangs wissen wollte, nämlich wer die Begleiter seien und was

Dante herführe. Und Dante erzählt kurz von seiner Reise durchs Jenseits und zeigt auf Virgil und Stazio... Aber bald kommt der Moment des Scheidens: «Quando fia ch'io ti riveggia?» Wie auch schon andere Gestalten des Jenseits, ist Forese zurückgeblieben und muss seine Schar wieder in schnellem Lauf einholen. Man könnte meinen, die Gleichartigkeit der Situation hätte Dante zur Monotonie verleitet. Aber welche Verschiedenheit. Hatte Dante Brunetto mit einem Läufer verglichen, der das grüne Tuch in Verona gewinnen will, so erinnert er sich jetzt an den Streiter, der dem Heer vorauseilt, um den ersten Streich gegen die Feinde zu tun. Dante folgt ihm mit den Augen. Er sieht, wie die Hungrigen ihre Hände nach den Bäumen ausstrecken. Darauf folgen einige Verse, wo Dante moralischen Figurationen nachgeht. Bald aber breitet sich wieder die Poesie aus in der Begegnung mit dem Engel, der Dante durch seine plötzliche Gegenwart erschreckt und ihm mit seinem Flügel eines der P wegfegt. Auch hier wieder eine Aufgabe, die der religiöse Wanderer auf sich genommen hatte, aber wie schön sind die Verse, die den Flügelschlag beschreiben: «E quale, annunziatrice de li albori, L'aura di maggio movesi ed olezza, Tutta impregnata da l'erba e da'fiori...» Aber Dante hat nach all dem die Frage des Phänomenes der Magerkeit noch nicht vergessen. Ueber das Warum hatte ihn Forese aufgeklärt, es war aber das Wie noch dunkel. Dante möchte nun endlich volle Klarheit haben, aber die Scheu, immer wieder Virgil zu fragen, das Interesse ziehen ihn hin und her; Virgil sieht es und ermutigt ihn mit den Worten: «Scocca l'arco del dir, ch'nfino al ferro hai tratto». Und jetzt kann Dante die Frage stellen, die ihn so lange beschäftigt hat: «Come si può far magro Là dove l'uopo di nodrir non tocca?»

Wir mussten zwei Beispiele nur im Hinblick auf das Widerspiel des Lyrikers und des Wanderers analysieren, um zu zeigen, dass wirklich das Interesse Dantes als artifex mundi vorhanden ist, dass es immer neben dem Lyriker einen Dante gibt, der den Lesern zuruft, die Dinge der Phantasie als Seiende, als Wahres und Göttliches zu neh-

men, darin einen tiefern Sinn zu entdecken: «O voi che avete li'ntelletti sani, Mirate la dottrina che s'asconde Sotto il velame de li versi strani». Wenn wir zwischen einem tatkräftigen, eifernden Dante und dem klingenden und spielenden Dichter unterschieden haben, wenn wir hier grösste gedankliche Spannung, dort Schmelz und Wohllaut der Stimme bemerkten, so bilden Dichter und Wanderer doch eine Einheit. Beide fliessen gleicherweise aus dem Danteschen Dichtergeist, der immer wieder zwei Formen heraustreibt. Dieses Abwechseln zwischen Poesie und Gedankenarbeit, zwischen Hingabe und Kampfbereitschaft ist für Dantes Werk charakteristisch; es zeigt die Dynamik eines nie ermüdenden Geistes. Weil wir die zentrale Stellung des Danteschen Geistes entdeckt haben, wird es uns möglich sein, den Fehler, den die frühern ästhetischen Interpreten gemacht haben, zu vermeiden. Die Einheit der Lyrik soll nicht mehr in etwas gesehen werden, das ausserhalb und gleichzeitig mit der Lyrik entstand. Der Gravitationspunkt hat sich so von der Einheit des Werkes in den Geist Dantes selbst verschoben.

Die Einheit stellt sich aber nicht nur so dar, dass sie die Lyrik und ihr «Auch» aus sich heraustreibt und auseinander setzt, sondern sie bewirkt, dass die Lyrik ebensosehr das «Auch» in sich hat. Die Unterscheidung ist dynamische Bewegung, das sich Auseinander-Setzen und zugleich Ineinandersetzen zweier Elemente, die Katharsis, die Reinigung von den andern Formen des Geistes und doch wieder die Wahrung dieser Formen. Es ist zugleich Zerstörung des Früheren, seine Verneinung und Schöpfung eines Neuen, das das Alte nicht zerstört, sondern nur aufhebt. So sehen wir in der Göttlichen Komödie, wie Dante wohl über die Lyrik hinausgeht, wie er eine andere Realität zu ihr in Gegensatz stellen will, wie er aber doch fortwährend beides wieder eint. Kraft der Einheit des Geistes kann all das, was wir als Ausfluss des praktischen Wollens bezeichnet haben, als Lyrik erscheinen; das Fragen, das Berichtigen der Theorien, ja die Theorien selbst können vom lyrischen animus getragen sein. Die Lyrik selbst wird

so nicht mehr nur glänzende Oberfläche sein, nur schöne Form, sondern auch tiefer Inhalt zugleich. Wo Dante in der Göttlichen Komödie als Dichter auftritt, findet er die Tiefe, die er mit seinem kräftigen Willen, mit seinen Begriffen erfassen wollte, in der Lyrik wieder; er ist kosmischer Dichter, nicht weil er ein weltumfassendes Gebäude errichtet hat, sondern weil er diesen Kosmos gefühlt und dargestellt hat. All das, was sein innerster Wunsch war, was ihn zum Handeln getrieben hat, kann wieder, aller Zweckbestimmtheit entledigt, als Dichten und Sagen des Lyrikers erscheinen. Eben gerade, weil der Geist Dantes so mannigfaltige Interessen in sich trug, ist seine Lyrik so reich, so tief greifend. Dieser fortwährende Gegensatz zwischen Lyrik und kräftigem Wollen erzeugt eine Spannung, ohne welche die Arbeit des schöpferischen Künstlers nicht denkbar ist.

Damit ist uns klar geworden, was wir unter der Struktur zu verstehen haben. Struktur ist das Gebäude von Begriffen, das Dante in der Göttlichen Komödie erstellt hat, die Reise durch das Jenseits, die Einteilung der Verdammten, der Büssenden und der Seligen etc., kurz das Werk des Wanderers. Bald ist Struktur ausserhalb der Lyrik, wo Dante allein die Aufgabe des Wanderns erfüllt, meist ist sie aber in der Poesie aufgelöst, Lyriker und Wanderer haben sich geeint. Struktur ist so reines Gedankenwerk, oder Lyrik, die des lyrischen Klanges beraubt ist. Deshalb haben all die Kritiker, die den lyrischen Ton überhört haben, stets nur die Struktur zu Tage gefördert. Struktur ist all das Glauben, Hoffen, Denken und Fühlen des Dichters, wie es sich uns im Werke zeigt; bald ist dies Element allein, bald ist es untergetaucht und verklärt in der Poesie. Ein Odysseus ist lyrisch gesehen nicht der Lügner, aber doch wurzelt er im tiefen moralischen Fühlen des Dichters, ein Fühlen, das in der Poesie mitschwingt, weil Dante, wie er Odysseus gegenübertritt nicht bloss der Lyriker, sondern der volle Mensch ist. Eine jede Lyrik fusst auf dem ganzen Geiste und hat alle übrigen Formen in sich durch eine neue Synthese in der Form der Intuitio.

Damit ist auch Croce's Vorgehen in seinem Dantebuch erklärt. Zuerst muss er gegen all die Interpreten, die die Göttliche Komödie nicht als Dichtwerk nehmen, die Poesie verteidigen und negativ zeigen, was sie nicht ist. Die Dichtung ist so eine Synthese, in der die historischen Persönlichkeiten und Ereignisse nicht als Tatsachen, sondern als Figuren der Phantasie genommen werden, auch die Doktrinen verlieren ihren Wert als Gebilde der Logik «...quelle dottrine vi stanno non in quanto pensate ma solo in quanto immaginate, e perciò non si dialettizzano nel vero e nel falso. Importa conoscerle, ma allo stesso modo in cui si conosce un mito, una favola, un fatto qualsiasi, cioè come elementi o parti della poesia, dalla quale, e non dalla logica, ricevono impronta e significato» [1]). Somit löst sich auch die verwirrte Frage der Allegorie. Croce stellt fest, dass die Allegorie gleichbedeutend ist mit einer intellektualistischen Gleichsetzung einer abstrakten Bedeutung und einer Gestalt. Ein Mischmasch von Poesie und Allegorie, wie ihn De Sanctis angenommen hatte, ist undenkbar, denn entweder hat der Dichter nicht Poesie geschaffen, oder er hat sie realisiert und hat damit selbst die Allegorie ausserhalb der Lyrik gelassen [2]).

Nachdem so Croce die ästhetische von der philosophischen, politischen, historischen und allegorischen Interpretation scharf getrennt hat, kann er daran gehen, das Problem der Struktur und der Poesie zu behandeln [3]). Es ist zu bemerken, dass Croce hier die Struktur im engern Sinne in den meisten Fällen meint. Er zeigt uns, wie Dante, der eigentlich nicht die jenseitige Welt dargestellt hat, doch eine solche konstruieren wollte und eine Hölle als Trichter, ein Purgatorium in der Form eines Kegels und die Himmelssphären baute und die drei Reiche in die moraltheologischen Kategorien aufteilte. Weil in dieser Welt religiöse und politische Ziele verfolgt werden, nennt Croce

---

1) p. 17.
2) p. 20/1.
3) im Kapitel: La struttura della Commedia.

die Reise durch das Jenseits einen theologisch-politischen Roman. So wenig Croce damit die Struktur auf ein bestimmtes, materiell festlegbares Gebiet begrenzt hat, so hat er doch mit dieser Umschreibung bei den Lesern, die nicht ohne weiteres die ganze dialektische Konstruktion überblicken, oft Grund zum Missverständnis, ja zu schroffer Ablehnung gegeben. Die meisten meinten, Croce habe damit die Struktur umschrieben und das Werk in zwei Teile geteilt, sodass ein Element das andere ausschloss, wie wir bei De Sanctis gesehen haben. Der theologisch-politische Roman sah allzusehr als ein geschlossenes Ganzes aus und liess allzu leicht die Idee aufkommen, dass Croce wirklich sich der Struktur mit einem Federstrich entledigen wollte. Es ist hier nicht der Ort all die Widersprüche und Einwendungen anzuführen, die gemacht wurden; sie sind ja alle hinfällig, weil die Opponenten nicht den ganzen Gedankengang überblickt hatten, sodass sie nicht den trafen, den sie wollten, sondern sich selbst. Dass aber Croce das Wort Struktur eher im empirischen und nicht im spekulativen Sinn gebraucht, wird klar aus der Stelle, wo er Dante mit Shakespeare vergleicht. «Chi ha occhio e orecchio per la poesia discerne sempre, nel corso del poema, ciò che è strutturale e ciò che è poetico; e in misura maggiore che non si convenga fare per altri poeti, nei quali pur si trova la stessa congiunzione, e pari forse, come si è detto, solo a quella che si deve usare pel Faust del Goethe, ma in contrasto quasi pieno coi maggiori drammi dello Shakespeare, dove lo schema o struttura nasce dal motivo poetico, e non c'è struttura e poesia, ma tutto, si può dire, è omogeneo, *tutto è poesia*» [4]). Dieser Vergleich will aber nur zeigen, dass bei Dante zwischen die Poesie ein anderes Element eingestreut ist, was bei Shakespeare nicht der Fall ist; als Poesie sind aber die Werke beider nicht verschieden. Croce meint hier mit der Struktur die Begriffsbestimmungen, die nicht in der Poesie aufgelöst sind, ja sogar ausserhalb der Lyrik systematisiert sind. Es ist nicht Struktur als Materie

---

[4]) p. 68.

der Dichtung, die im ganzen Werke zu finden ist, kurz die Welt des Dichters nicht als Lyrik gesehen, ein Element, das auch bei Shakespeare vorhanden ist, sondern das Werk des Wanderers, der mit Methode den moralischen Gehalt der Gestalten aufzeigt und die Gestalten in eine Einheit stellen will, die nicht ästhetisch ist. Dieser Begriff der Struktur hat viele Leser glauben lassen, dass wirklich ein Plan vor der lyrischen Schöpfung existierte und der Dichter ihn nur habe mit seinen Farben ausschmücken müssen; eine Annahme, die aber wieder zur Einheit der Idee zurückkehren müsste. Die Struktur, von der hier Croce spricht, ist das Aussen, ein System, das Dante ausserhalb der Lyrik errichtet hat; sie ist aber geradesogut ein Innen, als ein von der Lyrik aufgehobenes Element. Darin, dass in Dante der Lyriker und der Wanderer sich bald einen, bald wieder trennen, aber stets einander gegenüberstehen und immer auf dem Plan sind, besteht der dialektische Prozess.

Weil Croce von jeder Einheit der Idee absieht und nur die beiden Seiten des danteschen Geistes darstellen will, ist seine ästhetische Interpretation frei von jeder Konstruktion, von jeder Erklärung aus dem Begriff der Göttlichen Komödie heraus. «L'unità vera della poesia dantesca è lo spirito poetico di Dante, del Dante della Comedia, non quella complessiva del volume suo; e il carattere di ciascuna delle tre cantiche non si può ritrovarlo con l'analisi dei concetti dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso, ma solo con la contemplazione della varia poesia che ciascuna di essa offre, e che, pur nella sua varietà, ha, in ciascuna della cantiche, una certa fisionomia particolare, che la differenzia...» [5]). In der Analyse des Inferno zeigt uns Croce das Widerspiel des Lyrikers und Wanderers auf; mit feinster psychologischer Beobachtungsgabe folgt er diesem Auf-und-Ab. So zeigt er wie im ersten und zweiten Gesang der Dichter eine gewisse Mühe hat, den Leser in die Welt, die er gebaut hat, einzuführen. Aber neben den Bemühungen, den Leser zu informieren, klingt hier und da ein lyrisches

---

[5]) p. 70/1.

Motiv an, bekommt hier und da eine Bewegung, eine Gestalt eine lyrische Farbe. Auch im dritten und vierten Gesang ist eher der Wanderer auf dem Plan und der Lyriker zeigt sich erst in seiner Gewalt im fünften. Im Anblick der Città di Dite scheint Dante sich in seine Welt so eingelebt zu haben, dass sein lyrischer Atem jetzt mächtiger und ausgeglichener wird. Die reiche Szene des Kampfes um den Eintritt hat wohl auch noch eine allegorische Bedeutung wie die Szene im ersten Gesang, aber wir haben eine Lyrik, die nicht mehr unterbrochen ist und sich von Anfang bis zum Schluss als herrliches Crescendo darbietet. Nach der Farinataszene geht Dante dazu über, uns die moralische Einteilung des Inferno zu geben. Diese Szene ist, nicht wie viele andere didaktische, so fein psychologisch motiviert; sie hat eher etwas schematisches an sich, wie z. B. die Fragen und Antworten Virgils und Beatrices im zweiten Gesang. So geht die Interpretation Croce's weiter, immer die einzelnen Schöpfungen der Phantasie und das praktische Wollen des Wanderers beschreibend. Er entdeckt die herrlichen Gestalten eines Charon, eines Cerberus, eines Geryon; im Gesang der Wahrsager zeigt er das Sagenhafte, das sich um einen Tiresias, um einen Aron und um die Manto webt; er findet auch die feinsten Züge dieses Dante, dessen Geist so vielseitig ist, dass er auch dem mühsamen Steigen eine humoristische Seite abgewinnen kann und denkt, dass sein Weg nicht für die bleibeschwerten Heuchler geschaffen wäre: «L'animo di Dante è riboccante di pensieri e di poesia, e prorompe e si allarga nell'esprimerli non appena l'occasione, per tenue che sia, lo stimola» [6]). Croce fordert nie von Dante, was er uns nicht gegeben hat, sondern führt nur die Kritik des Seienden durch wie z. B. bei der Analyse der Schlangenverwandlungen, wo Croce zeigt, dass die Freude am künstlerischen Können sich hier aus der Szene löst und sie allein beherrscht. [7]). Ueberall tritt uns eine nie ermüdende Kraft

---

[6]) p. 96.
[7]) p. 97.

entgegen, die feinsten Züge zu beobachten. Auch da, wo Dante seinem Zorn freien Lauf lässt, wo er ganz zur Offensive gegen die Gemeinheit übergeht, sind seine Worte immer noch mit Poesie getränkt und verlieren nie die Erhabenheit. Im Purgatorio ist besonders fein das Lichthafte der Erscheinungen beim Eintritt erfasst. Es folgen all die Begegnungen mit den Büssenden. Croce weiss stets das Hintergründige, Schillernde, das jedem dichterischen Ausdruck anhaftet dem Leser verständlich zu machen; er weiss wohl, dass der Kritiker leicht fehlgeht, wenn er eine so nüancereiche Poesie wie die dantesche, mit seinen Worten und Begriffen festlegen will. So entscheidet er nicht bei der Szene Dantes vor dem Feuer, das die Wollüstigen peinigt, ob die Ironie oder eine gewisse «malizia» vorherrsche: «Sono parole che, a proposito di Dante, non si osa mai pronunziare, e che certo, pronunziate in modo troppo spiccato, stonerebbero; ma è certo altrettanto che la schiettezza dei suoi affetti, la spontaneità dei suoi moti, la veracità sua di poeta si ribellano a ogni preconcetto disegno e danno forma e figura alle più impensate situazioni, alle più delicate sfumature dell'anima, e ai loro contrasti, che sono anche, talvolta, alternanze di serio e di giocoso» [8]). In der Interpretation des Paradiso folgt Croce nicht mehr den Gesängen, wie er es im Inferno und zum Teil noch im Purgatorio getan hatte. Seine Analyse wird dadurch katalogartig; er fasst zuerst die Lyrik der menschlichen Gefühle zusammen, dann das was eher schematisch ist, um sich darauf den Naturschilderungen zuzuwenden und schliesslich von der didaskalischen Poesie zu sprechen. Es mag sein, dass er dies getan hat, um den Umfang seines Buches nicht allzusehr zu vergrössern und weil es ihm hauptsächlich darauf ankam, zu beweisen, dass die Göttliche Komödie wirklich ein Dichtwerk ist. So ist Croce durch seine polemische Kürze genötigt, oft nur die lyrischen Höhepunkte anzugeben und das Element der Struktur eher zurückzudrängen, weil die positivistischen Kritiker es

---

[8]) p. 126.

übergenug berücksichtigt hatten. So begnügt sich Croce oft nur, hier die didaskalischen Exkurse zu erwähnen und dort die herrlichen Lichter, wie sie in vielen theoretischen Exkursen aufflackern, zu registrieren; er hat selbst einmal gegen diese Art des Vorgehens gewarnt, wie er von den didaskalischen Erörterungen des Purgatoriums sprach: «Ma si diminuirebbe la poesia didascalica dantesca, se la si confinasse a codeste immagini sensuose e splendide, di cui in ogni parte s'infiora. Poetica essa è nel suo stesso moto, che s'imprime nei particolari, quali che siano, nascenti dalla chiarezza fantastica delle immagini o da quella intellettuale delle distinzioni e divisioni, dei sillogismi, dilemmi e argomenti del terzo escluso. Qui la dialettica è convertita in ispettacolo estetico, di cui ci si compiace; e qui veramente (come lo stesso Dante aveva detto in una delle sue canzoni didascaliche) la filosofia «di sé stessa s'innamora» [9]). Dadurch, dass Croce die lyrischen Stellen registriert und Poesie und Struktur einander gegenüberstellt, wird er nur der einen Aufgabe gerecht, zu zeigen, wie der Geist Dantes zwei Formen austreibt, nicht aber vollauf der andern, darzustellen, wie beides, Struktur und Poesie ineinandergewoben ist. Es ergibt sich daraus, dass die Struktur als der dunkle Grund erscheint und leicht eine Verschiebung ins Negative erfolgt, wodurch die Betrachtung empirisch angehaucht wird. So mag dann die Poesie wieder als die Kraft erscheinen, die die Trockenheiten überwindet: «La poesia di Dante, quando altro non può, avviva con freschissima fantasia i particolari delle disquisizioni e parti informative ed espedienti del racconto, e perfino le non infrequenti concettuosità dell'erudito in istoria, mitologia e astronomia, e investe tutte queste cose col commosso e sublime accento» [10]). Aber alle diese Stellen verraten keine theoretischen Unsicherheiten, und wenn sie theoretisch nicht ganz befriedigend sind, ist dies aus der Kürze der Darstellung zu erklären, wo nicht jede Poesie aus all ihren Motiven verständlich gemacht werden konnte,

---

[9]) p. 122.
[10]) p. 67.

sondern oft nur skizzenhaft angegeben werden musste. Auf 80 Seiten ist es nicht möglich, eine Interpretation der Göttlichen Komödie zu geben, die in jeder Hinsicht vollauf befriedigend ist. Dass aber neben gewissen fragmentarischen Stellen doch durch die ganze Interpretation die Einheitlichkeit des Tones der Dichtung erkenntlich wird, ist nicht zu leugnen. Croce vergisst nie, immer auf diesen Ton hinzuweisen. Die Satiren und Invektiven des Paradiso sind doch immer Poesie und fallen nicht aus dem Werke heraus. «Quelle invettive, quelle satire, quelle esclamazioni e imprecazioni, gli escono veementi e pur sempre composte in una superiore armonia» [11]). Was die Einheit der Göttlichen Komödie ausmacht, hat er selbst im Kapitel «Carattere e Unità della Poesia di Dante» umschrieben. «È un sentimento del mondo, fondato sopra una ferma fede e un sicuro giudizio, e animato da una robusta volontà» [12]). «Ma in questa robusta inquadratura intellettiva e morale si agita, come si è detto, il sentimento del mondo, il più vario e complesso sentimento, di uno spirito che ha tutto osservato e sperimentato e meditato, è a pieno esperto dei vizî umani e del valore, ed esperto non in modo sommario e generico e di seconda mano, ma per aver vissuto quegli affetti in sé medesimo, nella vita pratica e nel vivo simpatizzare e immaginare» [13]).

Im Anhang hat Croce eine Geschichte der danteschen Kritik gegeben, die Croce's Lösung des Einheitsproblemes im Lichte der historischen Voraussetzungen zeigen soll. Die Kritik der Danteinterpretationen De Sanctis und Vosslers ist besonders eingehend, da sie beide unmittelbare Vorgänger sind, ohne die seine Lösung selbst nicht denkbar wäre. Hier sind im Grossen die Linien schon vorgezeichnet, die wir in der vorliegenden Arbeit im Einzelnen zu verfolgen uns bemüht haben. Diese Seiten zeigen uns Croce, wie er, auf den Schultern seiner Vorgänger stehend, die Arbeit weiterführt, um das Beste und Tiefste zu wahren.

---

[11]) p. 155.
[12]) p. 161.
[13]) p. 162.

POLEMIKEN UND NEUE WERTUNGEN.

Nach einer Arbeit, die die Kritik De Sanctis von allen Schlacken gereinigt und dem guten Kernprinzip zum Siege verholfen hat, war die Begriffsdialektik, mit der man künstlerisch Realisierbares und Unpoetisches abstecken konnte, endgültig ad absurdum geführt; sie konnte sich nun nicht mehr offen an den Tag wagen. Freilich wurde Croce's dialektische Einheit von den wenigsten Kritikern verstanden, und das eben nur, weil schliesslich doch noch die alte begriffliche Einheit, die wirklich unausrottbar zu sein scheint, aufrecht erhalten wurde. Diese begriffliche Einheit mit ihrer Idee, die der künstlerischen Gestaltung voraus bestand, die dann in Kunst umgesetzt wurde, hatte immer wieder dazu geführt, die Lyrik aus der Idee abzuleiten und die Lyrik nicht aus ihrem Prinzip, sondern aus einem ihr fremden zu erklären. Das war die stetige Fehlerquelle, die Lyrik aus einem andern fliessen zu lassen, anstatt als Neuschöpfung zu verstehen. Die meisten Kritiker nahmen sich nun in Acht, ganze Teile, wie das Paradiso, zum voraus, aus dem Begriff, als verfehlt zu bezeichnen, aber doch blieben sie bei der alten begrifflichen Einheit; sie waren im Prinzip die gleichen geblieben, nur waren sie etwas vorsichtiger geworden. Am Paradiso konnten sie nun gewisse Seiten entdecken, die nicht mehr Zweifel aufkommen liessen, dass das Paradiso in globo nicht eine ganz hochpoetische Sache sei. Mit der gleichen Begriffsdialektik bewiesen sie nun gerade das Gegenteil von dem, was sie vorher bewiesen hatten; bei ihrem Anblick könnte

man wirklich das pascal'sche: «La raison est pliable en tout sens» ausrufen. Die neue Lösung hatte immerhin den Vorteil, dass man den lästigen Dualismus, der die Einheit immer Lügen gestraft hatte, endlich los war und alles von Anfang bis Ende gleich vollendet und gleich einheitlich war; alles, was Abstrakt war, wird nun als poetisch gedeutet und die Reise durch's Jenseits als dichterisch höchst wirksam gepriesen. Damit hört aber auch die Kritik auf, Kritik zu sein und wird zu einem mystischen Versinken in eine indifferenzierte Einheit. Diesen Weg ist als erster V o s s l e r gegangen und hat auch bald Leute gefunden, die ihm Gefolgschaft leisteten. Veranlasst durch die Kritiken Croce's und Gentile's [1]) versuchte er die ästhetische Interpretation und besonders die des Paradiso zu revidieren. Im Jahre 1921 erschien das Bändchen «Dante als religiöser Dichter», das eine neue Wertung einleiten sollte. Beachtenswert ist besonders der dritte Aufsatz «Zur Beurteilung von Dantes Paradiso» [2]). Vossler gibt zu, dass er 1910 sich geistreichelnde Metaphern und dialektische Kniffe habe zuschulden kommen lassen und er sucht am Paradiso neue Züge zu entdecken. Er meint, dass die neue futuristische Kunst mit der Hintergründigkeit ihrer Sprache an die dantesche Ausdrucksweise im Paradiso heranführen könne; auch glaubt er, dass der Krieg, gewisse intuitionistische Richtungen der Philosophie, der Mythos des Klassenkampfs Sorels uns in einen ähnlichen Zustand versetzen wie der mythische Dogmatismus des Mittelalters. Wie durch diesen die Grenzen zwischen dichterischer und wissenschaftlicher Wirklichkeit weggewischt werden, möchte auch Vossler im Werk Dantes sowohl Struktur als auch Poesie aus der religiösen Gewissheit erklären und das eine als Bestätigung des andern fassen. Wissenschaftliche Gewissheit ist zugleich religiöse Gewissheit und als solche auch lyrisch. Somit ist jede Unterscheidung verwischt. Dies ist auch der

---

[1]) Croce, La poesia di Dante, pp. 201-4; Gentile, Giorn. st. lett. it. LIX, S. 385 ff.

[2]) vgl. die ausführl. Bemerkungen Janners, op. cit., S. 723 ff.

Sinn des ersten Aufsatzes «Dante als religiöser Dichter», wo Vossler zeigt, dass aus der Einheit des Glaubens die des Kunstwerkes geflossen ist. Vossler möchte beweisen, dass die Reise durch das Jenseits nicht ein «Spiel» ist, sondern der Ausfluss seines religiösen Gefühls, dass die zehn Himmel, die über uns kreisen «keine Hilfskonstruktion» sind, kein «Als ob», sondern schlichte Gewissheit. Aus dem Religiösen lässt sich nun auch das als Poetisch verstehen, was Abstrakt war. So das Examen, das Vossler als eine der «offenkundigsten Geschmacklosigkeiten» empfunden hatte; Beatrice muss zum Mannweib, Matelda zur Seelenwäscherin werden, weil Dante aus religiösen Gründen vom Erotischen ins Puritanische vorwärtsgehen musste, sodass «Alighieri um der religiösen Reinheit seines Fühlens willen die ästhetische Rundung seiner Gestalten und den guten Geschmack beiseite lässt.» [3])

Mit der neuen Methode, alles, was früher als wissenschaftliche Härte unpoetisch gegolten hatte, als vom religiösen Gefühl durchglüht darzustellen und damit als Lyrik schlechthin anzusprechen, tritt Vossler an den zweiten Gesang des Paradiso heran, um den Irrtum gerade an der Stelle anzupacken, wo er seine stärkste Seite bietet; denn sicher gehört der zweite Gesang zu denen, die am meisten als abstrakt und theoretisch verschrien sind. Vossler zeigt zuerst die Aufgabe, die dieser Gesang hat, die Theorie des Convivio II, 14 zu widerlegen, dann lenkt er uns «auf die seelische Meinung, von der das Ausgesprochene, mag es nun Wissenschaft oder Sternensage sein, getragen und gefärbt ist». Er findet, dass so manches Wort poetisch klingt, dass «hier die Wissenschaft, beziehungsweise der Mythos, in einem erregten, von frommen Gefühlen durchwärmten Gemüte sich bewegt» [4]). Das ist sicher richtig, nur stellt Vossler gleich darauf den zweiten Gesang in eine Entwicklung und interpretiert Dinge hinein, die mit ästhetischer Kritik nichts zu tun haben. Vossler erinnert daran,

---

3) S. 9.
4) S. 49.

dass die Frage der Mondflecken im Fixsternhimmel noch einmal angeschlagen wird (Par. XXII, 139 ff.). Von der achten Sphäre aus gesehen, sind die Mondflecken verschwunden, weil, je näher wir Gott kommen, das Irdische, Akzidentelle verschwinden muss. «Für die Einsicht der oberen Regionen gilt der Mond als geradeso fleckenlos, rein und ewig, wie die Seele der Piccarda und der Costanza, die in moralischer Hinsicht den Grad des Mondes bezeichnen. Das theoretische Thema der Sternenordnung ist mit dem ethischen und mythischen der fortschreitenden Verklärung und Vergottung innerlich verbunden. Und dieser Zusammenhang geht durch das ganze Paradiso hin und, mag er dem Verstande verborgen bleiben, so ist er für das Gefühl und für die Anschauung so einfach und fest, als man nur wünschen kann. Denn je näher der Wanderer als ganzer Mensch, mit seinem ungeteilten Gemüte an das Geheimnis der Gottheit herankommt, desto klarer und tiefer blickt er in die Natur der Dinge hinein» [5]). Die Erklärung aus der zunehmenden Vergottung ist sicher für das Phänomen der Mondschatten richtig, es ist aber falsch, die Vergottung selbst als poetisch schlechthin und die Frage der Mondflecken als ein poetisches Ueberwinden des letzten irdischen Reste zu fassen: «Die beiden Themata, das theoretische und das ethische, sind für den Dichter nur ein einziges; ja sie sind überhaupt kein Thema, sondern eine Stufe oder ein Schritt zu Vergottung. Die Kraft des religiösen Triebes nach Vollendung wird im Paradiso sogar viel reissender als sie in den ersten beiden Teilen der Commedia war. Im Inferno und Purgatorio gab es noch Ruhepausen, Umwege, Abschweifungen, Exkurse, Episoden. Die Frage der Mondflecken aber ist nicht als Exkurs empfunden und behandelt, sondern wirkt wie eine ungeduldige und beinahe gewaltsame Ueberwindung eines letzten, halb noch irdischen Hindernisses auf der himmlischen Fahrt» [6]). Da sieht man ganz deutlich die Tendenz, alles aus dem Begriff

---

[5]) S. 9.
[6]) S. 11.

des Paradiso herzuleiten, des Paradiso, wo die religiöse Gewissheit immer gewaltiger wird. Wir sehen auch hier schon ein kritisches Motiv, dem wir noch begegnen werden, die Realität des Inferno und des Purgatorio in einem gewissen Sinn als inferior erscheinen zu lassen.

Auch in der zweiten Auflage der «Göttlichen Komödie, Entwicklungsschichte und Erklärung» [7]) dauert die Tendenz an, das Negative in das Positive, das Abstrakte in das Lyrische umzuschalten, eine Umschaltung, die genau so willkürlich ist, wie früher die Annahme, der Aufbau sei an sich unpoetisch. Das Dogmatische bekommt repräsentativen, also ästhetischen Wert, es wird positiv. Nun erscheinen die harten, abstrakten Begriffsbestimmungen nicht mehr als Sophistik, sondern als Zeichen der Andacht. Was vorher als Kampf mit einer ausserästhetischen Realität, mit abstrakten Härten bezeichnet wurde, wird zu einer harmlosen «Dialektik der Gefühle». Jetzt sieht das Inferno, das früher durch die wissenschaftlichen Einfassungen ab- und eingeteilt war, folgendermassen aus: «Nur wenn man den Bau, die Einrichtung und Landschaft der Hölle als eine Sache für sich materialisiert und dogmatisiert, anstatt sie als die seelische Traumwelt (!) des Dichters zu verstehen, dann freilich steht das eingerichtete dem erlebten Inferno im Wege und muss Dantes Gedicht in eine lockere, willkürliche Reihe von poetischen Episoden zerfallen» [8]). Man sollte meinen, dass diese neue Einstellung, die eine Wendung um 180 Grad bedeutet, sich nun auch in den Einzelinterpretationen ausgewirkt hätte, aber es bleibt alles beim Alten. Vossler biegt nur die Prämissen um. Er streicht im Kapitel «Die höllische Szenerie» die Behauptung, dass die Poesie in der Materie ersterben müsse, im Kapitel über das Purgatorio die Bemerkungen über den Anstaltscharakter. Bei der Neuwertung des Paradiso ist das frühere Eingangskapitel «Sein dichterischer Widersinn» zusammengeschrumpft zu einem kleinen Kapitel «Sein angeblicher

---

7) Heidelberg 1925.
8) S. 724.

Widersinn», das nun der neuen Einstellung angepasst ist, freilich nichts Interessantes bietet. Wichtig ist nur das Kapitel «Stil und Stimmung». Früher hatte Vossler von der «grauesten Blässe des Gedankens» gesprochen. Dies war für ihn der Beweis gewesen, dass das Transzendente nicht ausgedrückt werden konnte, dass z. B. das Licht nur multipliziert und als gedankliche Abstraktheit dargestellt werden konnte. Jetzt heisst es: «Gerade weil soviel Licht und Sternenglanz im Paradies erstrahlen soll, muss ein dunkler, grauer oder matter Grund geschaffen werden, auf dem sich das Gold und Silber abheben kann» [9]). Es wird alles ins Gegenteil umgekehrt. War vorher der Himmel nicht ästhetisch realisierbar, weil die irdische Realität fehlte, weil alles ins Abstrakte gesteigert wurde, so wird nun das Paradies als die einzige Realität gepriesen und die Erde als das Abstrakte, als das welke Grau bezeichnet. «Die Aufforderung, die nun im Paradiso mit wiederholter und wachsender Eindringlichkeit an den Leser ergeht, sich das Licht der Himmel immer heller, tausendmal stärker als das Sonnenlicht vorzustellen.. diese Zumutung liefert unserer Einbildungskraft keine Anschaulichkeit, macht ihr keine Flügel, lässt sie leer und lahm und scheint insofern ihren Zweck zu verfehlen. Aber sie hat — und darauf kommt es an — das Negative zur Folge, dass uns sämtliche Erscheinungen des irdischen Lebens verkleinert und entwertet werden, im Vergleich mit den paradiesischen Phänomenen. So entsteht das welke Grau und die theoretische Blässe, die wir meinen und die der Dichter in uns herstellen muss, damit die selige Stimmung der Transzendenz und Vergottung gedeihe.» [10]) Von den Exkursen heisst es nun: «Metaphysische, theologische, mystische Erörterungen, Schauspiele, Visionen und Offenbarungen gehören hier so unmittelbar und wesentlich zu der Stimmung und Lebendigkeit des Gedichts, dass von ihnen die führenden lyrischen Motive ausgehen und man sehr übel

---

[9]) S. 775.
[10]) S. 775/6.

beraten wäre, wenn man sie als nebensächliche oder gar lästige Exkurse beurteilen wollte oder als abschweifende Schnörkel » [11]).

An den Einzelinterpretationen, ist nur hie und da eine Beweisführung oder ein zu scharfes Wort gestrichen, sonst ist trotz der ungeheuren Umwälzung alles beim Alten geblieben. Im Inferno z. B. ist bei Geryon an Stelle der «papierenen Phantastik und Romantik» die abgeschwächte Behauptung getreten, dass die Szene «überraschend wirkt» und «beinahe etwas Arrangiertes» hat. [12])

Die neueste Danteinterpretation könnte man «getarnte Begriffsdialektik» nennen. Sie hat sich nur äusserlich, den Resultaten nach, der Croceschen Kritik angepasst, ist aber im Kern unverändert geblieben.

Ein Versuch, die Poesie des Paradiso neu zu werten, ist die Arbeit *Augusto Guzzo's* «Il Paradiso e la Critica del De Sanctis» [13]). Guzzo möchte, wie es Vossler schon getan hat, über die Unterscheidung in irdische Schönheit und abstrakten begrifflichen Hintergrund, oder in Erde und Himmel hinauskommen. Wir erinnern uns, wie Vossler und De Sanctis die Abstraktheit des Paradiso sich erklärten aus einer fortwährenden Vergeistigung, die als Folge das Verschwinden der irdischen Realität nach sich zog. De Sanctis hatte, wie wir schon wissen, die Schönheiten doch gefühlt und sie als irdische bezeichnet. Er hat den Satz geschrieben: «È il sentimento della natura che diffonde la vita tra le concezioni ingegnose e simboliche». Damit hatte er Himmel und Erde getrennt und das Paradiso nur der irdischen Schönheiten zuliebe nicht verworfen. Guzzo's Kritik

---

11) S. 776.
12) S. 688.
13) in Rivista d'Italia, Anno XXVII, (1924), vol. III, pp. 456-479; dazu die Besprechung L. Russo's in Problemi di metodo critico, pp. 175-84.

setzt an diesem Punkte ein; er macht sich zur Aufgabe, zu zeigen, dass die Poesie, die De Sanctis beschrieben hatte, aus dem Paradiso selbst fliesst. «Che, al contrario, il «Paradiso», come paese e come vita che vi si svolge, sia per Dante solo una vita terrena purificata, rasserenata e liberata dai limiti della contingenza, ma non punto una concezione fantastica, arida e astratta, priva di buona e calda umanità, è la tesi che ci proponiamo di svolgere e di provare» [14]). Wenn wir näher zuschauen, so ist dies wohl eine neue Wertung, die aber genau so abstrakt und willkürlich bleibt wie die alte. Es ist auch hier, wie bei Vosslers Wertung des Paradiso von 1921, nur die alte mit umgekehrtem Vorzeichen. Falsch war an der alten Wertung die Idee, dass die Poesie des Paradiso anders sein müsse als die des Inferno, eine Idee, die zur Unterscheidung in Himmel und Erde führte. Um eine wirklich einwandfreie Wertung zu schaffen, bleibt nichts übrig, als endlich vom Begriff des Paradiso abzusehen und einfach die Lyrik, wie wir sie im Paradiso vorfinden, zu untersuchen. Guzzo nimmt sich vor, die Unterscheidung im Himmel und Erde zu bekämpfen, geht aber selbst von einem Paradiso aus, das von der Erde verschieden ist. So wird, wie dies Vossler getan hatte, alles umgekehrt: war das Unpoetische vorher das Himlische gewesen, weil es sich der Erde entzog, so wird jetzt das Irdische zum Unpoetischen gemacht, weil es die Harmonie des Himmels stört. Guzzo erklärt z. B. die Diskussionen, an denen so viele Anstoss nehmen, folgendermassen: «Dio non è travaglio di sillogismi e di dialettica... dubbi e discussioni appartengono non a lui, ma all'uomo; e se sono le discussioni che rendono arido il Paradiso, è l'elemento umano che lo rende arido, non l'elemento davvero divino» [15]). So geht Guzzo, anstatt den logischen Fehler in der Interpretation De Sanctis zu beseitigen, doch immer wieder von De Sanctis aus und sucht sie ins Gegenteil umzubiegen. Wenn De Sanctis sagt «Così

---

[14]) p. 456.
[15]) pp. 463/4.

rientra la terra in Paradiso, non come sostanziale, ma come immagine, parvenza delle sostanze celesti», so sagt Guzzo «Essi (i fenomeni terreni), più che fornire immagini al poeta per rendere intelligibili i fenomeni celesti ch'egli descrive, forniscono sostanza a questi stessi fenomeni celesti, quali Dante li pensa e li concepisce» [16]). Obwohl Guzzo von De Sanctis ausgeht und ihm nur einen andern Sinn gibt, muss er ihm zuletzt vorwerfen, er sei nur von aussen an die Lyrik des Paradiso her angekommen. Für Guzzo ist eben die Poesie des Paradiso die Poesie des Himmlischen, die das Irdische zu sich hinaufgezogen hat, sodass sie sich einigen. «È la sacra gioia di Dante che così ha mutato cielo e terra che risuonano concordi e assumono ciascuno l'aspetto dell'altro. È questa gioia, è il subiettivo sentire di Dante, che fa tutte sorelle, accomunandole in un solo significato, le creature terrene e le anime beate» [17]). Und nun versucht Guzzo zu zeigen, wie Dante die irdischen Phänomene reinigt und ins Himmlische hinaufzieht. Guzzo gibt uns eine reiche Anzahl Beispiele, wo das irdische Phänomen erscheint, dann aber der Ton feierlicher wird oder ein mystischer Schimmer sich darüber ausbreitet. Es ist, wie wenn die irdischen Phänomene die himmlischen nur einleiteten: «Dante li ritocca, rendendoli più lievi ed eterei; e, così volatilizzati, costituiscono essi stessi i fenomeni celesti» [18]). Ein Beispiel. Der hl. Johannes und der hl. Jacobus treffen sich. Dante lässt einen Vergleich mit Tauben voraufgehen. Die Heiligen im Paradiso begegnen sich aber nicht auf die gleiche Weise wie die Tauben, also spaltet sich der Vergleich in etwas Irdisches und in etwas Himmlisches. «Questi «principi gloriosi» non si vedono, si intuiscono: a farli intuire ha provveduto quel nobilitamento di accenti, gravi e dignitosi, che ha dato un nuovo senso, degno dei beati, al «girare e mormorare» dei colombi» [19]).

---

16) p. 463.
17) p. 468.
18) p. 465.
19) pp. 465/6.

Russo [20]) bemerkt hierzu treffend, dass jede Poesie die irdische Realität vergeistige und veredle und dass sich auch im Inferno und im Purgatorio die gleiche Vergeistigung beweisen liesse. So kann Guzzo, weil er an eine spezielle Poesie des Paradiso glaubt, der Täuschung unterliegen, die Vergeistigung sei ein Beweis für seine neue Wertung. Diese Täuschung, dass die Poesie des Paradiso etwas Spezielles sei, trägt auch die Gefahr in sich, das Himmlische über das Irdische zu erheben und die Vergleiche, die eine Einheit sind, in ein irdisches und ein himmlisches Element zu trennen; ja die Realität des Paradiso mag geistiger erscheinen als die der andern beiden Cantiche. So findet Guzzo die Engel des Purgatorio nicht so poetisch wie die des Paradiso und zwar darum, weil sie in ihrer Reinheit nicht zur sündigen oder büssenden Menscheit passen: «Gli angeli del Purgatorio son creature che con l'umanità non hanno alcuna affinità». Von den Engeln des Paradiso sagt er: «Son vicini e famigliari, come se qualcosa della larghezza, della tolleranza e della bontà umana fosse in loro. Laddove quelli del Purgatorio rimangono stecchiti e rigidi in un mondo che è da loro fondamentalmente diverso» [21]). Guzzo bringt Beispiele, um die Starrheit der Engel des Purgatoriums zu beweisen. Es sind aber alles Stellen, wo Dante eher moraltheologischen Figurationen nachgegangen ist. Es wäre ebenso leicht, Stellen zu bringen, wo das Gegenteil der Fall ist [22]). Nach diesen Einschränkungen ist doch zu sagen, dass auch die Arbeit Guzzo's uns hilft, die Fabel der Abstraktheit des Paradiso Lügen zu strafen. Man hat sich nur allzuoft vom Paradiso die Vorstellung gemacht, es enthalte nur theoretische Exkurse, himmelstürmerische Anläufe eines mächtigen Künstlergeistes. Die neue Auffassung, die Guzzo vertritt, löst die irrige Meinung auf, das Paradiso sei etwas Unmenschliches, ein ungeheurer Kunstirrtum, der Gesang der Askese und wir können dem Satze

---

[20]) op. cit., pp. 178/9.
[21]) p. 476.
[22]) Es genüge als Beispiel: Purg, XXIV, 145-150.

Guzzo's beistimmen: «In moltissimi versi del «Paradiso» si sente come un inizio di delirio, una tendenza a sommergere il significato sensibile delle parole in un significato tutto nuovo e diverso, decisamente sovrasensibile e mistico... Che poi questo significato, decisamente trascendente la terra, ami ancora per sè le parole famigliari e comuni, e non cerchi forme violentemente origonali per esprimersi, ecco la speciale caratteristica della trascendenza di questo Paradiso dantesco. Trascende da tutte le parti la terra, ma non punto negandola o maledicendola; la continua, invece, benedicendola e redimendola...» [23]).

Auch *Luigi Tonelli* hat sich in seinem sehr oberflächlichen Buche der Poesie des Paradiso zugewendet: «Dante e la poesia dell'ineffabile» [24]). Auch hier wird vom Negativen ins Positive umgeschaltet und die wundervolle Kraft des Dichters im Paradiso bestaunt.

Wir lassen nun auf die Gruppe der mystischen Kritiker die der moralistischen folgen.

A. Galetti hat in seinem Aufsatz «La Poesia di Dante» [25]) immer wieder versucht, zu erweisen, dass, was Croce als romanzo teologico bezeichnet hatte, das dichterische Motiv ist. «L'ispirazione profonda e creatrice della poesia dantesca è nell'appassionata condanna intellettuale di una realtà stolta e perversa, appresa con un fremito di rivolta dall'animo del poeta, e nella sua impetuosa e sempre vigile volontà di contraporre ad essa l'immaginazione di un mondo, che è ora una visione consolatrice, ma sarà un giorno una divina realtà. Quello che altri ha chiamato il romanzo teologico-politico di Dante è il motivo centrale della sua commozione fantastica e pertanto del suo

---

23) p. 479.
24) Barbera, Firenze, 1934.
25) Giornale Storico della Lett. It. Suppl. 19-21, (1922), pp. 3 ff.

lirismo creatore» [26]). So wird auch die crocesche Kritik der Allegorie als einseitig abgelehnt: «Come potrebbe il simbolo essere per lui il segno puramente intellettuale di un pensiero astratto, se tutta la sua anima trasale e vibra di passione all'idea che ogni apparenza, ogni fatto parla allo spirito un linguaggio profondo, che Dio vi ha occultato un ricordo e un ammonimento e che il dovere del cristiano è quello di comprendere per poter dirittamente operare?» [27]). Das ist nun freilich keine ästhetische Kritik mehr, sondern Mystizismus. Weil Galletti die moralische Idee als das Lebensprinzip des Werkes anschaut, erhält jede Episode neben ihrer Lyrik noch eine additive Schönheit, die der Idee. «Importa riconoscere che ciascun dramma, racconto o episodio non istà a sè, *non è poetico per sè*, se non in un significato frammentario ed angusto, ma acquista la pienezza della sua vita estetica, come i singoli strumenti in un orchestra, o come i vari pianeti aggirantisi intorno al sole, quando sia contemplato nel vasto ordine armonioso su cui sorge tutto quanto il poema, e che Dante è *grande poeta* appunto *perchè* delle tante commozioni liriche della sua anima *ha saputo costruire una visione vasta quanto la realtà della vita vissuta e più coerente, più bella, più libera di essa*» [28]). Galletti macht so selbst die Scheidung in die Lyrik und in etwas, das sie vervollkommnet und ihr erst ihren Wert gibt; die Lyrik ist dann nur die schöne Oberfläche, und wir sehen, dass Galletti gerade die Meinung von der Lyrik hat, die er Croce irrtümlicherweise vorwirft. So kommt es, dass er jede Cantica aus der moralischen Einheit, die die Lyrik zusammenhält, versteht und erläutert. So ist der Gesang der Francesca einmal Lyrik, dazu kommt aber eine tiefere Bedeutung: «Questo tragico constrasto fra la nostra nobilità e la nostra miseria morale, tra il principio divino e il diabolico dell'uomo, tra l'anelito che ci solleva all'alto e la materia che ci aggrava, così vivo

---

[26]) p. 20.
[27]) p. 24/5.
[28]) p. 26., von mir unterstrichen.

nell'animo del poeta e fremente in ogni parola del racconto di Francesca, genera la divina poesia di quel canto famoso».[29]). So wird überall die moralische Idee als poetisch hingestellt: «La vita poetica e l'armonia fantastica dell'*Inferno* è in questa tragica degenerazione dello spirito che, mentre s'illude di vivere più intensamente afferandosi alle sue passioni e immergendosi nell'istinto, agghiaccia ed annienta sè stesso nella bruta materia» [30]).

Die Interpretation *V. Rossi*'s [31]) ist auf der gleichen Voraussetzung aufgebaut, nur insofern interessanter, weil diese Kritik aktiv sich betätigen muss und sich nicht nur in rhetorischen Tiraden ergehen kann. Hier sehen wir, wie Rossi die beiden Gesänge, den 9. des Inferno und den ersten des Purgatorio, zuerst analysiert, indem er nur auf die Lyrik schaut. Aber das genügt Rossi nicht; die Arbeit muss von vorne angefangen werden; Cato z. B. gibt jetzt zur Frage Anlass, warum er als Selbstmörder zum Wächter des Purgatorio berufen worden ist. Die neuen moralischen Erklärer wollen das Lyrische nicht mehr beiseite lassen — und daran können wir erkennen, wie die Ideen Croces doch allgemein durchdrungen sind — aber sie glauben, dass die Lyrik allein ungenügend ist und erst recht genossen werden kann, wenn die Bedeutung der Gestalten verstanden ist. So sagt Rossi, nachdem er den ersten Gesang des Purgatoriums analysiert hat: «Ecco tutto percorso il leggiadrissimo canto. Ma a sentire la veramente dantesca poesia (poichè anche qui nella figurazione artistica tutta vive l'anima di Dante) occorre tentare una meno superficiale interpretazione del santo veglio, cercar di vedere cioè, attraverso la forma di vita in cui si realizza, il pensiero religioso et politico del gran fiorentino» [32]). Damit wird Cato ein Glied in der Kette der moralischen Figurationen. Für Rossi ist die Göttliche Komödie der Kampf des Geistes gegen die Schwäche der

---

[29]) p. 31.
[30]) p. 35.
[31]) V. Rossi: Il Poeta della volontà eroica (due letture dantesche, Inf. IX, Purg. I.), Bologna, Zanichelli, 1920.
[32]) p. 72.

Natur; Cato ist eine Stufe dieses Kampfes, nämlich die heroische. «Nel suicidio e per il suicidio Catone si salva, pagano confessore della libertà, che Dio innalza alla gloria del Paradiso cristiano. In codesta figurazione Dante celebra l'apoteosi del sacrificio eroico, per cui si salva la libertà dello spirito, termine segnato alla vita terrena e alla dantesca peregrinazione per i due regni inferiori» [33]). So wird der Kampf um den Einlass in die Città di Dite als die drammatischste Episode des ganzen Gedichtes gepriesen; es ist die Verteidigung des freien Willens, der Kampf gegen die Leidenschaften. Rossi weiss sehr gut die verschiedenen Interessen Dantes zu charakterisieren, aber doch vermischt er fortwährend moralische und ästhetische Schönheit. Sicher ist es richtig, wenn Rossi sagt [34]): «Egli rompe il sogno di vita creato nel sublime oblio dell'artista, e da buon critico medievale ci parla di un dualismo (la dottrina e il velame) che *in realtà non esiste*, perchè l'episodio è esso stesso quel contenuto, quella dottrina ascosa vista coll'occhio della fantasia, come quella dottrina è l'episodio tradotto nel linguaggio dell'intelletto speculativo» [35]). Aber doch ist die dantesche Schönheit ein Gemisch von ästhetischer und moralischer: «L'episodio (Inf VIII, IX) profonda le sua radici nell'unità estetico-morale di tutto il poema, e s'irradia d'uno splendore di veramente dantesca bellezza, che è bellezza morale viva nella luce della bellezza estetica» [36]). Diese Beispiele mögen genügen, um die neue moralische Erklärung zu charakterisieren [37]).

Der moralischen Erklärung nähert sich auch ein Interpret, der von ganz andern Voraussetzungen ausgegangen ist: *Francesco Biondolillo* in seinem Buche «L'Unità spirituale nella Divina Commedia» [38]). Die erste These, die

---

[33]) Introduzione, XI.
[34]) aus Anlass der Verse: Mirate la dottrina che s'asconde Sotto il velame de li versi strani (Inf., IX, 60/1).
[35]) p. 24.
[36]) p. 26.
[37]) vgl. auch L. Pietrobono, Dal dentro al cerchio. La struttura morale della D. C. Torino, Soc. Editr. internazionale, 1923.
[38]) Messina, Principato, 1922.

Biondolillo vertritt, ist ganz anachronistisch. Die G. K. wird zu einem Gedicht, in dem nicht die Transzendenz spürbar ist, sondern die Philosophie des Idealismo attuale Gentile's. Das ist nichts anderes als eine gewalttätige Verzerrung. So schreibt Biondolillo auf der ersten Seite: «La Divina Commedia è il poema, la esaltazione dello spirito che si fa atto: dello spirito che una buona volta si scuota dal torpore in cui i sensi lo avevano lasciato, e si cerca e si ricerca con drammatica insistenza, e si ritrova finalmente libero e solo, folgorante d'incorruttibile luce: Dio esso medesimo perchè ha ritrovato in sè tutto l'Universo e nell'universo ha ritrovato se stesso: e questo e quello appaiono ormai fusi in un punto luminoso, incommensurabile ed eterno poichè in quel punto affluisce, armoniosamente girando e cantando, la vita del circolo universo». Die zweite These ist die der Einheit der Göttlichen Komödie, die aus der Einheit der Idee fliesst. Es ist dies wieder eine Vermischung von ästhetischer und ausserästhetischer Wertung und die Einheit, die Biondolillo findet, ist nicht, wie ein Rezensent behauptet hat [39]), eine vorteilhafte Ergänzung zum vermeintlichen Croceschen Fragmentarismus, sondern eine typisch ausserästhetische. Biondolillo sagt: «Nello sguardo fermo e sicuro dell'una e dell'altra forza, del crescente fondersi della divinità di Colui che può ciò che vuole e dell'umanità di se stesso che prima era in balìa del sonno e della «noia» e nulla poteva perchè nulla voleva ma che ora, a poco a poco riacquista la sua possanza perchè riacquista il suo volere, la sua libertà interiore, la sua fede e la sua sapienza; nel ritrarre con «mente che non erra» (Inf, II, 6) il simultaneo penetrare di se stesso nella Verità e della Verità in se stesso sta l'unità della visione artistica, l'unità estetica del poema dantesco» [40]). Im Hinblick auf diese Entwicklung geht Biondolillo die ganze Göttliche Komödie durch, es ist eine Interpretation, die meistens in die moralische Betrachtung ein-

---

[39]) A. Momigliano, Giorn. St. lett., LXXXIII, p. 166.
[40]) p. 28.

mündet und die verschiedenen Figuren in ihrer Abstufung von der sittlichen Grösse zur Gemeinheit bewertet. So sagt Biondolillo von Geryon nichts anderes als: «La figura di Gerione... desta in noi un senso di oscura ammirazione perchè essa in fondo rappresenta in forma strapotente l'intelletto, il miglior dono che Iddio possa fare all'uomo, ma che fu volto al Male piuttosto che al Bene e diventò malizia» [41]).

Ein anderer Versuch, die Probleme Croces zu durchdenken und mit eigenen Erfahrungen zu bereichern ist auch der Aufsatz von *Arangio-Ruiz:* «Il Problema estetico della «Commedia» [42]). Zuerst sucht Arangio-Ruiz die Lösung Croces darzulegen im Sinne einer Exegese. Er fragt sich, was denn die Struktur sei, ob sie das Element sei, das jede Poesie in ihrem Werden überwinden und hinter sich lassen müsse, das aber dann ganz in der Lyrik aufgehe und er antwortet: «No, perchè qui nella «Commedia» codesto pensante, codesto opaco e non formato è sempre distinguibile, e non come negativo, come limitazione, come bruttezza della verace poesia, ma accanto, ma fuori, esterno alla poesia; non nero in quel bianco, ma nero che sta a sè, come a sè da parte sua sta il bianco, non solo completamente, ma neanche inizialmente fuso. È proprio materia grezza, inerte, che non pretende nemmeno di atteggiarsi a poesia, posta lì per necessità, per la necessità del racconto, per la necessità del legame tra le varie parti, messa lì per sorreggere, per saldare i varii episodii» [43]). Also hier Lyrik und dort klar davon geschieden die Struktur; wo aber bleibt die Einheit? Arangio-Ruiz nimmt den Satz Croces auf «L'unità vera della poesia dantesca è lo spirito poetico di Dante» [44]) und er kommentiert ganz richtig, dass es eine Einheit des danteschen Geistes nicht eigentlich eine ästhetische ist: «e forse il Croce intende un'unità in certo senso

---

41) p. 31.
42) La Critica, XX, pp. 340-57.
43) p. 341.
44) La poesia di Dante, p. 70.

fuori della poesia, un'unità che è nell'anima di Dante, in cui per forza didascalica e lirica, tutti i suoi varii interessi si compenetravano, si condizionavano e si armonizzavano» und er fährt darauf fort: «È da dire che, se quelle varie rappresentazioni che formano la Commedia non avessero trovato nel fine moralistico, religioso, didascalico che Dante si proponeva, non avessero trovato nel concetto che della poesia aveva Dante, ragione ed unità, non sarebbero apparse a Dante cosa degna: che certo Dante avrebbe spregiata, se avesse potuto pensarla, la «lirica pura» [45]). Damit zeigt er treffend, dass die Lyrik aus einer religiösen und moralischen Welt herausgewachsen ist und mit ihr eine Einheit bildet. Arangio-Ruiz versucht nun, selbst das Problem zu vertiefen.

Er geht aus vom Begriff der reinen Poesie, die nur in einem kürzeren, lyrischen Gedicht vollkommen ausgedrückt ist. Er beruft sich darin auf Leopardi, der, als seine Dichtung im Sommer 1828 neu aufblühte, eine Reihe von theoretischen Erörterungen über die Poesie in seinen Pensieri aufschrieb. Von der Gattung der Lyrik aus hatte Leopardi die andern Gattungen, das Epos, das Drama als lyrisch weniger befriedigend angesprochen; so sagt er z. B. «...il poema epico è contro la natura della poesia. I°, domanda un piano concepito e ordinato con tutta freddezza; 2°, che può aver a fare colla poesia un lavoro che domanda più e più anni di esecuzione? La poesia sta essenzialmente in un impeto...» [46]). Auch für Arangio-Ruiz ist die Poesie vollkommene Aktualität «non è che l'anima in un dato momento che si rivela a sè stessa, si confessa a sè stessa» [47]). Er macht nun folgende Ueberlegungen. Da Lyrik nur vorhanden ist, wenn ein momentaner Gemütszustand vollkommen zum Ausdruck gelangt, so ergibt sich, dass eine Reihe von Lyriken nur möglich ist, wenn sie verschiedene Zustände dieses Gemütes ausdrückt. Als Beispiel

---

45) p. 343.
46) p. 356.
47) p. 349.

betrachte man die Lyriken Leopardis, die alle als vollkommene Kunstwerke einen bestimmten Zustand darstellen, deren jede für sich voll verstehbar ist und nicht der Ergänzung durch die vorhergehende oder folgende bedarf. Diese Zustände konnten aber nur entstehen, weil sie zeitlich auseinander liegen, sodass jeder eine andere Erfahrung ausdrückt. Die Göttliche Komödie zeigt uns aber einen Dante, der sich nicht entwickelt, der vom ersten bis zum letzten Vers der gleiche bleibt. Denn Dante will ja ein einheitliches Poema dichten und Momente, die für sich stehen und sich nicht ergänzen, müssten dieser Einheitlichkeit widersprechen. Es soll also nicht ein Gemütszustand in einem Moment, sondern die ganze Seele auf einmal, mit all ihren unzähligen Gemütszuständen in einem einzigen Moment ausgedrückt werden. Wir haben so eine Unendlichkeit, die in einem einzigen Moment nie ganz enthüllt werden kann, die sich immer nur in ihren Teilen zeigt: «L'anima del poeta non si riversa mai intera in nessun singolo canto, in nessun singolo frammento: nessun canto, nessun singolo frammento l'adegua» [48]). Dieses Räsonnement ist reichlich theoretisch, ja sogar abstrakt. Denn Arangio-Ruiz denkt sich hier den ganzen Gehalt, dort Dante, der ihn ausdrücken sollte, wie wenn nicht Dante in jedem Moment, den ganzen Inhalt in sich gehabt hätte und sich selbst ganz ausgedrückt hätte. Nachdem er aus der Lyrik alles nicht Lyrische abstrahiert hat, sollte er Lyrik und Struktur wieder zusammenbringen und eine Einheit schaffen, die er schon von Anfang an aufgegeben hat. Die Struktur wird nun auf Hinterwegen in die Lyrik eingeschmuggelt. Weil die einzelne Lyrik immer nur einen Bruchteil der unendlichen Seele enthüllt, ist die Notwendigkeit der Struktur gegeben als einzig mögliche Basis für das Unendliche und Unaussprechliche. «Perchè non di singoli e diversi momenti si tratta, in cui si riveli e si determini volta per volta tutta l'anima del poeta, solo tutto un mondo immaginato può adeguare o tentare di adeguare

---

48) S. 347.

quell'anima con tutti i suoi interessi...» [49]). Weil die Poesie in der Göttlichen Komödie nicht aus einem Gemütszustand fliesst, d. h. nicht vom Gemüt in einem gegebenen Moment erlebte Geschichte ist, die das Schema selbst in sich hat, so haben wir nicht die Aktualität, sondern den Willen zur Poesie, nicht Lyrik, sondern reflexive, didaskalische, kurz unvollkommene. Somit füllt nun die Struktur den Raum aus, den die Lyrik leer gelassen hatte, freilich als ein Nebeneinander, nicht als ein Ineinander. So kommt es, dass die beiden Elemente sich gegenseitig hindern; bald ist die Poesie ein Ruhepunkt, ein Moment der Ausspannung vom Dienst am moralischen Ideal, eine Freude, die sich der Künstler Dante gönnt; bald ist aber auch wieder die Poesie moralisch. Sehen wir, was Arangio-Ruiz über die danteschen Gestalten wie Francesca, Farinata sagt «L'idea, la virtù, il vizio, l'insonne eroismo, la triste e intelligente pigrizia, la legge morale hanno il bisogno, per trovare espressione, di incarnarsi in un nome tipico, di determinarsi in una persona... Si dirà che l'arte appunto per via di personificazioni procede. Risponderò che questo processo di determinazione, di personificazione è assai meno lontano di quanto comunemente si afferma dalla riflessiva affermazione della legge morale...; e corrisponde piuttosto, per la sua funzione, per la sua natura, a ciò che è l'«esempio» nelle trattazioni dell'etica che non alla determinatezza, all'attualità assoluta della poesia... L'esempio è lo stesso momento della proclamazione, dell'affermazione, dell'esteriorità e della trascendenza della legge-è ancora la legge riflessivamente conosciuta e proclamata. Dirò che come poesia, la lirica può contrarsi in un grido, in un moto, è questo moto stesso spiegato; così queste potenti animazioni dantesche, e Ulisse e Belacqua, e fors'anche Francesca, possono contrarsi piuttosto e si riassumono in un concetto, in una massima» [50]). Dieses Beispiel genüge, um zu zeigen, wie die ungeschickte Stellung des Problems in den ganzen

---

[49]) S. 347.
[50]) p. 353.

Aufsatz eine Unklarheit hineinbringt, sodass er eigentlich fast ungeniessbar wird. Weil Arangio-Ruiz nicht einen Dante vor sich hat, der in jeder Lyrik, in jedem Moment der ganze Dante ist, muss er bald die Höhe des moralischen Zieles rühmen, bald die Poesie zur leeren Form machen, bald die Moral wieder in die Poesie hineintragen.

Luigi Russo hat sich mit der Lösung Croces in verschiedenen Aufsätzen auseinandergesetzt, die alle in sein Buch «Problemi di metodo critico» [51]) eingegangen sind. Neben dem Kapitel «Il problema della genesi e dell'unità della Divina Commedia» sind auch besonders die Kapitel über die Kritik Jacopone da Todi und die Entwicklung der Aesthetik Croces beachtenswert, wie auch viele andere Bemerkungen, die in den übrigen Aufsätzen des Buches verstreut sind; diese alle müssen wir uns vor Augen halten, wenn wir die Gedanken Russo's verstehen wollen. Denn Russo ist nicht einer von den vielen, die auf gut Glück hin die Lösung Croces kritisiert haben, sondern er sucht immer die geschichtlichen Grundlagen auf, aus denen allein sich die Lösungen erklären lassen. So gibt er uns einen Ueberblick über die romantische Kritik seit Vico, um die Unterscheidung in Struktur und Poesie in ihrer historischen Notwendigkeit verstehen zu lassen. Er nimmt nicht nur Croces Buch allein, sondern stellt es in die ganze Entwicklung der Aesthetik Croces. Damit entfernt er sich meilenweit von jenen Kritikern, die entbrüstet, ihrem Zorn in rhetorischen Tiraden Luft machen; ja das Problem hat ihn jahrelang beschäftigt und es gibt allen Rezensionen aus denen das Buch besteht eine organische Einheit. Alle die Aufsätze gruppieren sich um das eine Problem, nämlich die ästhetische Untersuchung immer historischer zu gestalten und ästhetische und historische Untersuchung zu einer Einheit

---

51) Bari, Laterza, 1929.

zusammenzuschweissen. Es ist die Idee, dass nichts ausserhalb des künstlerischen Werkes gedacht werden kann, ohne die Form zu zerstören und Inhalt und Form zu entzweien; alles wird so im dialektischen Prozess restlos aufgelöst. Ja selbst der Form voraus besteht nicht eine Materie, ein abstrakter Inhalt, sondern ein Inhalt, der immer wieder gesetzt, in seiner Entwicklung selbst die Entwicklung der Form ist. Im Künstler existiert schon eine Form im Bewusstsein, die Form, die allen Gedanken und Gefühlen, die der Dichter aufnimmt, den Stempel aufdrückt, die Form, die einer ganzen Welt sich bemächtigt und nur Elemente aufnimmt, die sich bilden und formen lassen. Damit ist auch das Problem der einheitlichen Inspiration gelöst. In dem mühevollen Werden, nach einem dornenvollen Weg, bildet sich ein nebelhafter Inhalt mit seinen einzelnen, unbestimmten Bildern zu einer Einheit. So wird alle Materie im Geist und in der Form aufgelöst. Damit vereinigt sich die historische und ästhetische Genesis zu einer: «Indagare quella storia del mondo contratta in lui (nel poeta), e da lui attualmente generata, val quanto spiegare il nascimento della poesia stessa... Allora la storia di tutto il passato si configura come una biografia spirituale, ma che è al tempo stesso una cosmologia, nella quale noi attingiamo veramente quegli evi, quelle civiltà, così come gli occhi di Dante e la sua anima li contemplarono e li sentirono. E cotesta individuazione storica è già la migliore intelligenza, giustificazione, valutazione della poesia dell'artista; la quale nasce non prima nè dopo nè al di là di quel mondo culturale dantesco, ma insieme con esso, affermando, volta per volta, la sua originalità» [52]). Und Russo verwahrt sich, wie es Vossler tut [53]), die Ethik und Politik und die Philosophie Dantes als ein Symptom der Zeit anzuschauen; er sagt: «Ma, considerate nella loro forma, nel loro tono (che è poi la ragione stessa del loro vivere), esse sono tanto originali quanto la poesia stessa, poichè sono nient'altro

---

52) p. 62.
53) Die Göttliche Komödie, Heidelberg, 1925, S. 624.

che l'interna storia di quella poesia» [54]). Somit wird alles, was Inhalt ist, was einer oberflächlichen Betrachtung schematisch und abstrakt scheinen könnte in der Form aufgelöst; die Form ist gerade darum lebenskräftig, weil sie eine ganze Realität in sich fasst. So sagt Russo von der Struktur: «Quel... romanzo politico-teologico è nient'altro che il concetto stesso della poesia, quella che si dice la sua logica, la quale, una volta assunta dall'artista, diventa necessaria alla poesia stessa, alla sua vita e al suo svolgimento... Quella struttura è il mondo storico dell'artista in cui la poesia si spiega, e senza di essa la poesia non potrebbe affermarsi attualmente. E io non posso fare la storia del suo mondo letterale e apparente senza quella del mondo così detto recondito e intenzionale» [55]). So ist Lyrik immer ein animus poeticus, der eine geistige Realität umfasst und bildet. Mit dieser Auffassung der Poesie hat Russo alle Materie aufgehoben und zugleich die Poesie als konkreteste Schöpfung des Geistes erfasst. Damit kann er gegen die ästhetisierenden Kritiker auftreten, die nur die Melodie der Dichtung einfangen möchten, die mit einem bestimmten Begriff des lyrischen an einen Dichter herantreten, ohne ganz seine geistige Welt erfasst zu haben und nun alles das, was nicht reine Poesie ist, in den dunkeln Orcus verbannen. Russo kämpft gegen den ästhetischen Schematismus; er will, dass man den Dichter aus seinem Werden verstehe, sich ganz in seine Welt versenke; dann könne man auch seine Grenzen verstehen und laufe nicht Gefahr, das, was wirklich vom Dichter gefühlt und vom Gefühl durchdrungene Schöpfung war, für unpoetisch zu halten, nur weil es uns auf den ersten Augenblick so scheint und uns ohne die dringend nötige Vorbereitung und Forschung nicht alles so erklingt, wie es dem Dichter erklungen hatte. Auch bei der Unterscheidung Croces in Poesie und Struktur sieht Russo die Gefahr, dass man allzuleicht in einen kritischen Quietismus versinke und nicht

---

54) p. 63.
55) p. 72/3.

immer das Lyrische entdecken wolle. Er findet, dass Croce in seinem Buche die Lyrik zu sehr habe in den Vordergrund treten lassen und die Struktur vernachlässigt habe, wodurch die Dialektik von Poesie und Struktur gestört worden sei, weil nur ein Element die Aufmerksamkeit des Kritikers auf sich gezogen habe. Russo möchte aber nicht nur an der Arbeit und der effektiven Wertung dies beanstanden, er sieht auch noch theoretische Widersprüche. Er beruft sich dabei freilich auf Sätze, die Croce nicht als strenger Dialektiker und in empirischer Sprache ausgesprochen und nicht mit den nötigen Warnungszeichen versehen hat. Einmal möchte Russo beweisen, dass Croce glaubt, die Struktur bestehe vor der Dichtung als Materie ausserhalb des dialektischen Prozesses, er stützt sich dabei auf das Bild Croces einer Struktur als einer «fabbrica robusta e massiccia, sulla quale una rigogliosa vegetazione si arrampichi e stenda e s'orni di penduli rami e di festoni e di fiori, rivestendola in modo che solo qua e là qualche pezzo dela muratura mostri il suo grezzo o qualche spigolo la sua dura linea» [56]) oder an einem andern Ort [57]) unterscheidet Croce Werke, wo alles aus einem poetischen Motiv geflossen ist, von andern, wo die Poesie eine Konstruktion bereichert, oder er spricht von der Verbindung von Struktur und Poesie, oder er sagt [58]), das Werk zeige zusammengesetzten Charakter, wie die spätgothischen Kathedralen, wo die Skulpturen in ihrer Bedeutung über die allgemeinen Linien herauswachsen. [59]) Weiter entnimmt er dem Satz «La poesia di Dante, quando altro non può avviva con freschissima fantasia i particolari delle disquisizioni... e investe tutte queste cose col suo commosso e sublime accento» [60]), dass Croce Struktur und Poesie getrennt habe und nun wie bei Vossler und De Sanctis ein Kampf entstehe. All diese Widersprüche verschwinden aber, wenn

---

56) Poesia di Dante, p. 65.
57) Conversazioni critiche, III, Laterza, 1932, p. 205.
58) eodem, p. 204.
59) Russo, p. 68/72.
60) La Poesia di Dante, p. 67.

wir die Sätze nicht für sich, sondern im Rahmen der Wertung Croces nehmen, denn die Arbeit Croces ist doch gerade davon getragen, all die Reste «naturalistischer» Kritik zu beseitigen. Wir dürfen auf keinen Fall annehmen, Croce habe Struktur und Poesie getrennt, sonst wäre er gar nicht zu seinem Resultat gekommen.

Sicher hat die Lyrik als «Generazione lirica» gefasst nun nicht nur glänzende Oberfläche, sondern birgt in sich einen lebendigen Inhalt; und wenn Russo diesen Begriff der Lyrik immer wieder den jungen Kritikern vor Augen hält, so kämpft er für Croce, der schon den Begriff der Lirica als Totalità aufgestellt hatte. Aber im Begriff der Lyrik als Generazione lirica gibt es einen dunkeln Punkt, den Russo nicht aufgehellt hat; nämlich die Frage, wie wir uns das künstlerisch Negative zu erklären haben. Sicher geht Russo nicht so weit, den Unterschied zwischen dem Schönen und seiner Negation aufzuheben und einfach den Ausdruck, wie er historisch geworden ist, anzunehmen, aber er erklärt das ästhetisch Negative als Moment der Müdigkeit; so sagt er bei Anlass Jacopone's: «Spetterà dunque al critico saper distinguere, con delicata sensibilità religiosa ed etica, e non con suo semplice gusto estetico, e al lume di sua varia dottrina, quella che è vita attuale del mistico e quella che è vita pigra e sonnecchiante del suo intelletto e del suo cuore nei momenti di aridezza» [61]) oder «Le parti meramente strutturali, che valgono per sè, fuori della poesia, per noi non saranno nemmeno felici come parti strutturali; ma saranno escogitazioni fredde della fantasia debilitata, e costituiranno le parti opache dell'opera d'arte» [62]). Aber an den dunkeln Stellen haben wir nicht einen Dante der schläft, sondern einen Dante, der oft intensiv einem moralischen Zwecke nachgeht; es ist sicher der gleich erregte Dante, wie er in der ganzen Komödie zu finden ist, nur hier ganz in der Zweckhaftigkeit gebunden. Croce bemerkt, dass Dante an diesen Stellen zu viel Methode zeige, als dass es

---

[61]) p. 29.
[62]) p. 72.

einem Schlafen gleichkäme [63]). In seinem Buch über Giovanni Verga hat Russo auch nicht das Zurückgehen der Poesie im Mastro-don Gesualdo aus einer Schwäche erklärt, die hie und da auftritt, sondern daraus dass der Pessimismus Vergas verbitterter wird. Weil die Lyrik eine ganze Welt von Interessen in sich hat und sich zugleich darüber erhebt, kann sie auch jederzeit wieder darin zurücksinken.

Das sind Polemiken, die die Lösung des Einheitsproblems durch Croce hervorgebracht hat. Wir haben gesehen, dass einerseits die alte Tendenz der begrifflichen Einheit, der moralischen Einheit weiter besteht und sich nur äusserlich dem neuen Befund angleicht, dass andererseits die Erörterungen theoretischer Art (Arangio-Ruiz, Russo) allzuleicht trotz tiefer Gedankengänge im Theoretischen hängen bleiben und nicht die wirkliche Art der Danteschen Dichtung erfassen. So hinterlassen diese Polemiken alle einen unbefriedigenden Eindruck, so sehr sie durch neue Ideen einen zuerst anziehen mögen. Den neuen Kritikern ist es nicht gelungen, über Croce herauszukommen und seine Resultate zu vertiefen, weil ihre Opposition allzuoft die historischen Grundlagen der Lösung übersah. Dass die Lösung aber die einzige mögliche ist, zeigt sich darin, dass Kritiker, die mit ästhetischen Kriterien andere Dichtwerke untersucht haben, notwendigerweise zur gleichen Lösung gekommen sind. Sie gingen in der ästhetischen Deutung gleich vor wie Croce und mussten die gleiche Einheit des Geistes setzen. So hat F. Flora gesehen, dass in der Gerusalemme liberata nicht das Thema des Kampfes um Jerusalem die Einheit bildet, sondern dass aus der Einheit des Geistes Tasso's sowohl das Element der Poesie wie auch das Bemühen um den Zusammenhang der lyrischen Episoden geflossen ist: «Perchè l'argomento più

---

63) vgl. die Entgegnung Croce's zur Kritik Russo's, in Conversaz. crit, III, pp. 199-204.

profondo della Gerusalemme sono i desideri e i sogni e gli affetti del poeta: e se il tema intorno a cui li raccoglie aderisce totalmente alla sua ispirazione, non è tuttavia il centro poetico della favola, ma quasi un felicissimo espediente per unire i diversi moti lirici dell'animo, secondo il fervido disegno di un ideal poema, che egli aveva già fermato in parole indimenticabili...» [64]). Zum gleichen Resultat sind auch Sapegno und Figurelli gekommen, jener in seinen Bemerkungen über die Vita Nuova, dieser in seinen Untersuchungen über den Dolce Stil Novo [65]). Nur durch unermüdliche Untersuchung der Poesie Dantes und der anderen Dichter kann das, was uns Croce entdeckt hat immer wieder neu gefunden und vertieft werden.

---

64) in Quadrivio, 30 settembre 1934, p. 7.

65) Sapegno, Classici It. commentati: Vita Nuova, Einleitung. Vallecchi, Firenze 1931; Figurelli: IL Dolce Stil Novo, Ricciardi, Napoli, 1933.

LITERATURVERZEICHNIS.

FRANCESCO DE SANCTIS.

Werke:

Storia della letteratura italiana, ed. Croce, Bari, Laterza, 1912.

Saggi critici, ed. P. Arcari, Milano, Trêves, 1930.

Esposizione critica della Divina Commedia, a cura di G. Laurini, Napoli, Morano, 1921.

Teoria e storia della letteratura, ed. Croce, Bari, Laterza, 1926.

Saggio sul Petrarca, ed. Croce, Napoli, Morano, 1907.

Frammenti di Estetica, Ricerche e documenti desanctisiani, IV, ed. B. Croce, Napoli, Giannini, 1914.

Schriften über De Sanctis.

P. Pizzo: La Divina Commedia nei giudizi dell'Hegel, di F. Th. Vischer e di F. De Sanctis, Festschrift f. L. Gauchat, Sauerländer, Aarau 1926, SS. 450—474.

Fr. Formigari: Il concetto dell'arte nella critica letteraria di Fr. De Sanctis, Giorn. critico della filosofia it. III (1922)), pp. 33—57, 124—152, Messina, Principato.

L. Diculescu: Note critiche alla critica letteraria di Fr. De Sanctis Archivium Romanicum, XIV, 325-60.

B. Croce: Per la storia del pensiero di Fr. De Sanctis, Napoli, Giannini, 1912.

— De Sanctis e l'Hegelismo in Saggio sullo Hegel, pp. 379—405, Bari Laterza, 1913.

— Gli scritti di Fr. De Sanctis e la loro varia fortuna, Bari, Laterza, 1917.

— Noterella sul De Sanctis e la critica dantesca in Fr. De Sanctis, Pagine Sparse, Bari, Laterza, 1934.

KARL VOSSLER.

Werke:

Die Göttliche Komödie, Entwicklungsgeschichte und Erklärung, Heidelberg, Carl Winter, 1907—10.
Dante als religiöser Dichter, Bern, Verlag Seldwyla, 1921.
2. Auflage der «Göttlichen Komödie, Entwicklungsgeschichte und Erklärung», Heidelberg, C. Winter, 1925.
«Puristische und fragmentarische Kritik», Logos, XXII, (1933).

Schriften über Vosslers Dantekritik:

A. Janner: K. Vossler und die aesthetische Erklärung der Göttlichen Komödie, Schweiz. Rundschau, 30. Jahrg. (1930-31), SS. 438-51 und 720-35.
L. Russo: Problemi di metodo critico, Bari, Laterza, 1929.
B. Croce: La poesia di Dante, pp. 201-204, Bari, Laterza, 1923.
G. Gentile: Giorn. storico della lett. it. LIX, pp. 385 ssg.

BENEDETTO CROCE: La Poesia di Dante, Bari, Laterza, 1923.
— Conversazioni critiche, III, pp. 199-204, Bari, Laterza, 1932.

POLEMIKEN UND NEUE WERTUNGEN.

Arangio-Ruiz: Il Probema estetico della «Commedia», La Critica, XX, pp. 340-57.
Fr. Biondolillo: L'Unità spirituale nella Divina Commedia, Messina, Principato, 1922.
A. Galletti: La poesia di Dante, Giorn. stor. lett. it, Suppl. 19-21, pp. 3 ssg.
A. Guzzo: Il Paradiso e la critica del De Sanctis, Rivista d'Italia, XXVII (1924), vol. III, pp. 456-479.
V. Rossi: Il poeta della volontà eroica, Bologna, Zanichelli, 1920.
L. Russo: Problemi di metodo critico, Bari, Laterza, 1929.
L. Tonelli: Dante e la poesia dell'ineffabile, Firenze, Barbera, 1934.

AELTERE WERKE DER DANTEKRITIK.

F. Bouterweck: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit Ende des dreizehnten Jahrhunderts, I, SS. 76-120, Göttingen, 1801.
G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Aesthetik, herausgegeben, von D. H. G. Hotho, Berlin, 1838, III, SS. 408-410.
A. Gasparay: Geschichte der italienischen Literatur, Strassburg, Trübner, 1885.

CURRICULUM VITAE.

Am 9. August 1910 wurde ich, WILLY VETTERLI von BASEL in Trasadingen (Kt. Schaffhausen) geboren als Sohn des Arnold Vetterli und der Hedwig Vetterli geb. Graf. Die Primarschule besuchte ich in Zürich und Kreuzlingen. Im Jahr 1922 wurde mein Vater als Zollbeamter nach Basel berufen, wo ich alle Klassen des humanistischen Gymnasiums durchlief bis zur Erlangung des Abgangszeugnisses im Jahre 1930. An der Universität Basel studierte ich italienische, französische und lateinische Philologie in den Sommersemestern 1930, 1931 und von Sommersemester 1932 bis Sommersemester 1934. Die Wintersemester 1930/31 und 1931/32 verbrachte ich in Genf und in Mailand. In Basel hörte ich die Vorlesungen der Herren Prof. A. Janner, Prof. E. Tappolet, Prof. Raymond, Prof. Latte und Prof. Fuchs und nahm auch an ihren Seminarübungen teil. In Genf besuchte ich die Vorlesungen und Uebungen der Herren Prof. Oltramare, Thibaudet, Prof. Muret, Prof. A. François, Prof. Séchehaye, in Mailand die Kollegien der Herren Prof. Castiglioni, Prof. Terracini und Prof. Zingarelli. Ihnen allen fühle ich mich zu tiefem Dank verpflichtet, besonders aber Herrn Prof. A. Janner, unter dessen Leitung die vorliegende Dissertation entstanden ist.